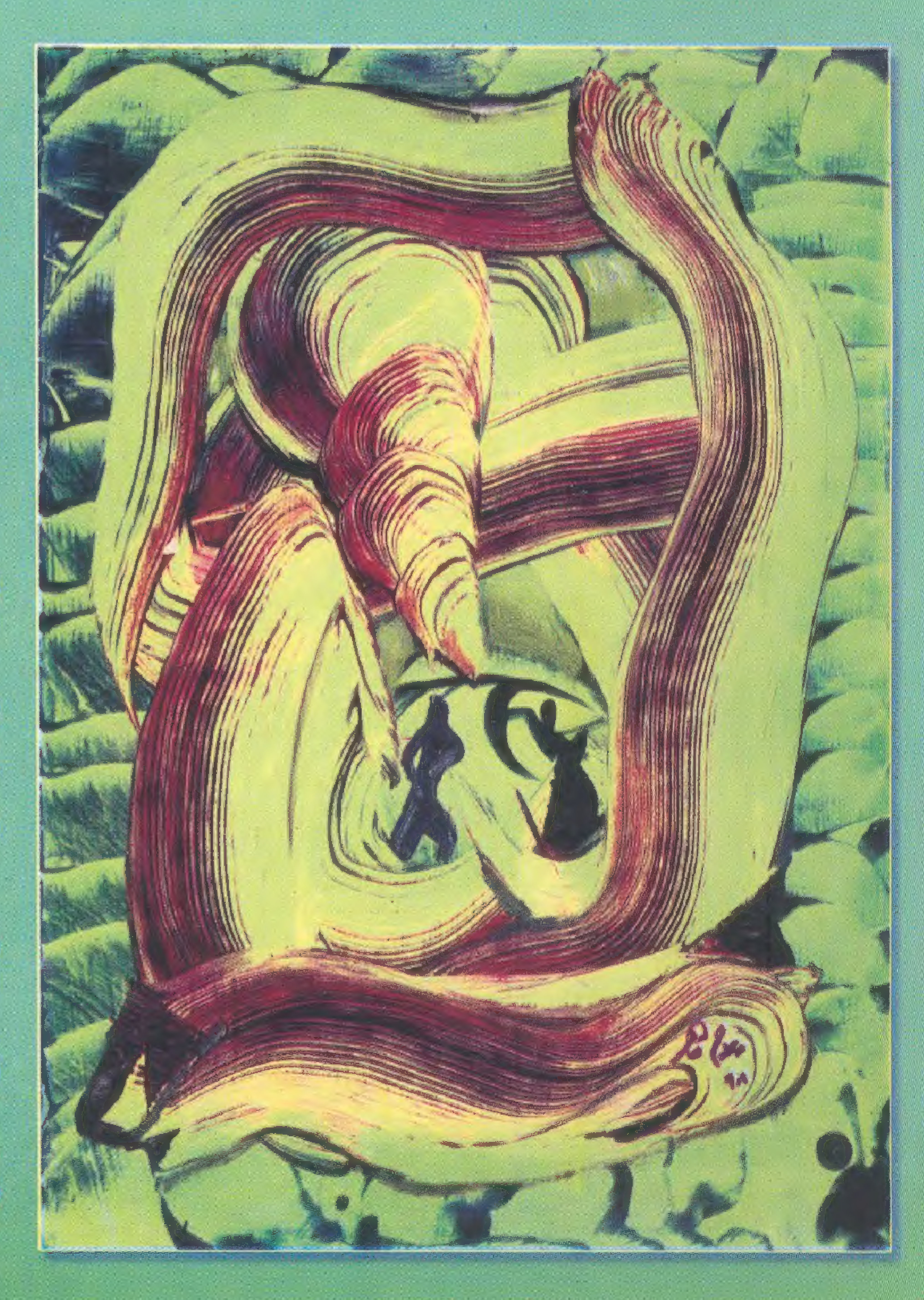
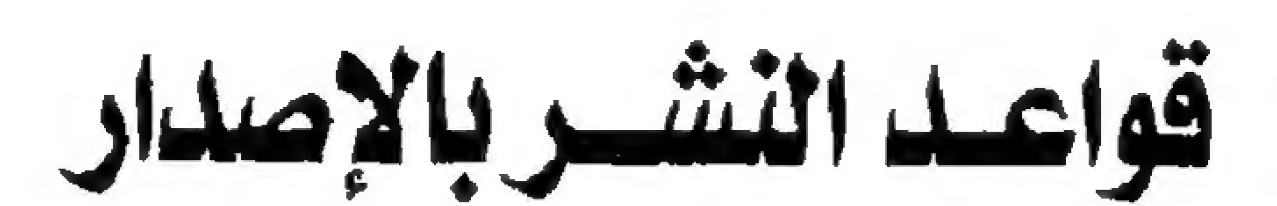
الحضارة

فكر وإبداع

إصدار فصلى متخصص



العدد «١» شتاء ١٩٩٩



قواعـد النشــر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص.

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

• المـواد المنشـورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

الحضارة
فكر وإبداع

إصدار فصلى متخصص محكّم

يعنى بشئون البحث العلمى والإبداع الأدبى

- المراسلات:
جميع المراسلات توجه بإسم رئيس تحرير الإصدار . د. حسن البندارى
القاهرة ـ مصر الجديدة . روكسى . ش أسماء فهمى كلية البنات ـ جامعة عين شمس
ت ٥٨٥٦٦٢٢ فاكس: ٥٨٢٨١١٤

ثمن العدد
مصر: ١٠ جنيهات، السعودية، ١٥ ريالا
قطر ١٥ ريالا، عمان ريال ـ الكويت دينار
المغرب ١٠ دراهم . الامارات ١٥ درهما
الدول العربية الأخرى ما يعادل ٥ دولارات
أمريكا ودول أوربا ٧ دولارات

الاشتراك السنوى:

للأفراد فى مصر:	٥٠ جنيها
للأفراد خارج مصر:	٣٠ دولارا
للمؤسسات والوزارات فى مصر:	٦٠ جنيها
للمؤسسات والوزارات خارج مصر:	٤٠ دولارا

(شاملة أجور البريد)

الحضارة
فكر وإبـداع
إصدار فصلي متخصص محكّم

.يصدر عن رابطة الأدب الحديث ـ ٦ ش بنك مصر القاهرة .

رئيس مجلس الإدارة . د . محمد عبد المنعم خفاجي .

رئيس التحرير . د . عبد العزيز شرف

لوحة الغلاف : تحية من الفنان الكبير صلاح طاهر

مستشارو الإصدار

* أ . د . إبراهيم عبد الرحمن
* أ . د . أحمد الشعراوى
* أ . د . أحمد عبد الرحيم طه
* أ . د . أحمد كمال زكى
* أ . د . أميرة مطر
* أ . د . توفيق الفيل
* أ . د . جابر عصفور
* أ . د . حسين أمين
* أ . د . حمدى السكوت
* أ . د . رتيبة الحفنى
* أ . د . رجاء عيد
* أ . د . زكريا عنانى
* أ . د . زينب السجينى
* أ . د . زين نصار
* أ . د . السعيد بدوى
* أ . د . صفاء الأعسر
* الفنان التشكيلى : صلاح طاهر
* أ . د . صلاح فضل
* أ . د الطاهر مكى
* أ . د عاطف العراقى
* أ . د عبد الحكيم حسان
* أ . د عبد الحميد إبراهيم
* أ . د عبده الراجحى
* أ . د . عبد الرحمن النشار
* أ . د . عبد الغفار هلال
* أ . د . عبد الفتاح جلال
* أ . د . عبد المنعم تليمة
* أ . د . عز الدين حلمى
* أ . د . عمر الدقاق
* أ . د . على أبو المكارم
* أ . د . على الحديدى
* أ . د . على عشرى
* أ . د . علياء شكرى
* الأديب : فاروق خورشيد
* أ . د . فضيلة فتوح
* أ . د . محمد أحمد العزب
* أ . د . محمد بلتاجى
* أ . د محمد السعدى فرهود
* أ . د . محمد السعيد جمال الدين
* أ . د . محمد حماسة عبد اللطيف
* أ . د . محمد زكى العشماوى
* أ . د . محمد عبد المطلب
* أ . د . محمد عبد الرحيم كافود
* أ . د . محمد على الكردى
* أ . د . محمد عنانى
* أ . د . محمود فهمى حجازى
* أ . د . نبيل راغب
* أ . د . نفيسة عليش
* أ . د . نهاد صليحة
* الأديب : يوسف الشارونى
* أ . د . يوسف نوفل
* أ . د . يونان لبيب رزق

المحتويات

المحتويـــات

الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديـم

إصدار متخصص

د. /محمد عبد المنعم خفاجى

رئيس مجلس إدارة رابطة الأدب الحديث.

يسعدنى أن أقدم مجلة الحضارة فى ثوب جديد بهذا الإصدار المتخصص، الذى تشكل بجهود مجموعة من الأكاديميين والأدباء ينتمون إلى رابطة الأدب الحديث، تشتمل جوانحهم على آمال واسعة ، وأفكار طموح فعّالة ، تستهدف إثراء البحث العلمى ، ورقىّ الإبداع الأدبى والفنى، وذلك لمواكبة ركب التطور الحضارى بوجهيه المحلى والعالمى .

إن أفراد هذه المجموعة من ذوى التخصصات المختلفة، يحملون بأيديهم مشاعل معرفية تضىء وتبشر بما هو مفيد للقارئ فى زمن تحاول فيه قوى مضادة أن تصرفه عن قراءة الأعمال الجادة الواضحة المنتجة .

كما يحرصون على تأكيد معانى سامية يؤمن بها كل مثقف مكترث بالعقل العربى وهى : ترسيخ مفاهيم البحث العلمى ، وخدمة تراث الأمة، والكشف عن الباحثين المتميزين من شباب الجامعيين، والمبدعين الموهوبين وتنمية قدراتهم الفكرية والإبداعية .

ويكشف هذا الإصدار المتخصص للحضارة عن التزامهم بهذه المعانى، وتنفيذها إلى عمل وإجراء، انطلاقا من موقف اكتراثى واضح بضرورة المشاركة فى تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة ونحن على مشارف قرن جديد، ولا سيما أنهم معنيون بعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة .

فتحية لرائد تحرير هذا الإصدار المتخصص د. حسن البندارى أستاذ النقد الأدبى ـ بكلية البنات ـ جامعة عين شمس، وللسادة أعضاء هيئة الإصدار ومجلسه ، الذين تنبض قلوبهم بحب المعرفة وبهدف حضارى هو «التمكين لفكر حر راقٍ وإبداع رفيع المستوى»، وتحية لجهودهم الساعية إلى تزويد القارىء فى مصر وخارجها بإضافة متميزة تتسم بنبل يدعو المثقفين إلى مساندة فعلية لاستمرار هذا النوع من الإصدار المتخصص .

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد

هذا الإصدار:

بقلم: د. حسن البنداري

قدرنا بعون الله تعالى وتوفيقه أن يوجد إصدار فكر وإبداع ويستمر. أما وجوده فقد تحقق بجهود أفراد ينتمون إلى تخصصات علمية وأدبية مختلفة، وبمباركة مجلس إدارة رابطة الأدب الحديث، في ضوء الإيمان بهدف أساسي وهو: «التمكين لفكر حر راق، وإبداع رفيع المستوى». وأما استمراره فمرتبط بتنفيذ هذا الهدف الذي تتوقف فاعليته على مجموعة مبادئ منها: نشر مواد نوعية أصيلة ذات أبعاد فكرية جديدة، وفحص قضايا مطروقة تفتقر إلى البحث والمراجعة، ومحاورة الأفكار الجديدة الوافدة أو النابتة في بيئتنا المحلية، والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية، ومساندة القدرات البحثية والطاقات الإبداعية غير المعروفة..

وفي إطار هذه المبادئ تمت مخاطبة بعض أعلام الفكر والأدب والفن، فشجعوا على ظهور هذا الإصدار بأفكار اهتدينا بها في نشر هذا العدد، وسوف نحرص على الإفادة منها في نشر الأعداد القادمة.

إن هذا الإصدار لم يظهر ليتعارض مع مجلات أخرى متخصصة أو غير متخصصة يشملها «المشهد الثقافي الحالي»، بل إن ظهوره دعم لأهداف راقية مشتركة تأسست عليها تلك المجلات، ويسعى إلى إقرارها كل مكترث بإثراء جوانب حياتنا العلمية والثقافية. ولذلك ترحب الحضارة فكر وإبداع بمن يحمون هذه الأهداف المشتركة بخبراتهم ورؤاهم التي ستسهم - دون شك - في تعدد منافذ البحث العلمي، واتساع آفاق الإبداع النوعي.

ويضم هذا العدد الأول ثلاثة محاور. الأول: هو «دراسات» بالعربية تتناول قضايا خاصة بالنقد الأدبي، والأدب المقارن، والعلوم الإسلامية، وعلم اللغة، والفن التشكيلي والموسيقي، و«دراسات» بالفرنسية والإنجليزية والفارسية، تبحث موضوعات تتعلق بالترجمة، وتاريخية الموضوع الروائي، وذاتية التعبير الأدبي، وربط العربية بالفارسية. والمحور الثاني: وهو «الإبداع الأدبي» حافل بهموم عامة وتساؤلات عما يجري في الحياة من توافق وتضاد.. وتتولاه نصوص من الشعر العمودي والشعر الحر، ونصوص قصصية قصيرة. والمحور الثالث وهو «متابعة» نوعية لمؤتمرات وندوات ورسائل جامعية وإصدارات حديثة. وجميع هذه المحاور تكشف عن اقتناع بضرورة تزويد القارئ بالمزيد من المعارف الجديدة، وعن طموح قوي يستهدف المشاركة الفعلية في رسم معالم «مشهد علمي ثقافي فعال»، ينطلق بثقة إلى قرن جديد، حافل بالتحولات الفكرية والإبداعية.

المواد العربية

- الدراســات والبحــوث
- الإبداع الشعري والقصصي
- المتابعـــات

محمود تيمور: المسرح والتجديد

د. وفاء إبراهيم *

فى هذه الأيام من هذا العام تلح علينا لمحمود تيمور ذكريات: مئوية الميلاد الذي كان في عام ١٨٩٨، وذكرى اليوبيل الفضى للوفاة التي كانت في العشرينات من أغسطس (آب) من عام ١٩٧٣.

وقد ذاعت شهرة محمود تيمور ابتداءً في مجال الرواية، حتى أهلّ علينا عام ١٩٤٢ فإذا بالرجل وقد بدأ يضرب بسهم في دنيا المسرح، فتظهر له في ذلك العام ثلاث مسرحيات بالعامية المصرية (الصعلوك - أبو شوشة - الموكب)، تلتها في سنوات أخر مسرحيات بالفصحى والعامية.

(*) أستاذ علم الجمال المساعد بقسم الفلسفة - كلية البنات - جامعة عين شمس.

ومن عجب أننا نجد تجربة الدخول إلى عالم المسرح من باب القصة ـ الطويلة والقصيرة ـ تتكرر لدى غير واحد من أدبائنا الكبار، فها هي تجربة محمود تيمور في نهاية النصف الأول من القرن ، ثم هناك تجربة يوسف إدريس في مطالع العقد الأول من النصف الثاني للقرن إذ خرج علينا من ميدان القصة القصيرة بجمهورية فرحات وملك القطن والمهزلة الأرضية والفرافير والجنس الثالث والمخططين؛ وهذا الانتقال أو الدخول يغرى بالسؤال عن السبب ، ولن أكون فى الإجابة ما كره أو مضللة، فلقد سمعت الإجابة من يوسف إدريس نفسه فى حديث إذاعي، حيث قال إنه كلما ازداد وعي الكاتب برسالته نحو مجتمعه تجلى المسرح فى إدراكه منفذا شرعيا وتاريخيا لإنفاذ هذه الرسالة إلى جمهور الأمة ، فالمسرح مدرسة الشعب، والإجابة عن السؤال الأول تحيل إلى سؤال آخر عما عساها أن تكون تلك الرسالة التى أراد محمود تيمور إنفاذها إلى جمهور الأمة ؟

فى أربعينات هذا القرن كان المتأمل الجيد لمجريات الأحداث يري في الأفق أنه ما إن تضع الحرب «العالمية الثانية» أوزارها فسوف تهب علي العالم كله رياح تغيير عاتية تشمل مفاهيم الحياة برمتها علي كافة الأصعدة والمستويات : اجتماعية وسياسية وعلمية وثقافية، وفى أعقاب كل جهد عسكري يأتي مد حضاري، ومن هنا كانت مهمة الكاتب في هذه الآونة تهيئة الأذهان والوجدان لاستقبال ما سوف يأتى به التغير من تجديد وتطور .

إذن : نحن أمام كاتب للرواية يدخل عالم المسرح ، مدفوعا إلى ذلك بإيمان بالدور التاريخي للمسرح باعتباره «مدرسة للشعب» وقد لجأ الكاتب إلى هذه المدرسة بدرس للشعب عن رياح التغيير وما يأتى فى ركابها من تجديد وتطوير .

وقد استند محمود تيمور فى الدخول إلى الشكل الأدبى المسرحى إلى ركيزتين :

أ ـ فمن حيث الشكل المسرحى راح محمود تيمور يُطالع أنماط المسرح المعروضة في زمنه، لتُشكّل له الاحتكاكات الأولي بهذا العالم الفني الجديد عليه ، حتى يتخذ لنفسه في دروب هذا العالم سبيلاً .

ب ـ ومن حيث المضمون الفكري للعمل المسرحي ـ وهو المضمون المعبِّر عن التطور والتجديد ـ فقد استنار به وعيه من مفكرين أفذاذ كانوا في عصر تيمور حملة لواء البعث الثقافي الجديد، فكان رائدهم التنوير والوعي بالتغيير والتنبيه علي التطوير .

ولم يكن الشكل الفني المسرحى لدي محمود تيمور مجرد قضية تكنيك، وإنما أثار المسرح في وعي تيمور قضايا تتعلق باللغة والتاريخ .

والحق أن جميع ما كتب محمود تيمور من مسرحيات يعكس رسالة التطوير والدعوة

(١) المصدر السابق ص ١٩ .

إلى التجديد والتنبيه علي التغيير .

إن كل ما سلف مجمل يأتي تفصيله تحت عناوين تنظم الدراسة علي النحو التالي

١ ـ تيمور والاحتكاكات الأولى بالمسرح .

٢ ـ تيمور والاستمداد من حركة التنوير .

٣ ـ قضايا في الشكل المسرحي لدي تيمور:

أ ـ اللغة

ب ـ التاريخ

٤ ـ نموذج للدعوة إلى التطور والتجديد من مسرح تيمور (مسرحية : الموكب)

أولاً «تيمور والاحتكاكات الأولى بالمسرح»

١ ـ مسرح اسكندر فرح :

ومسرحيات إسماعيل عاصم :

في كتابه «طلائع المسرح العربي» يحكي محمود تيمور حكايته مع المسرح منذ سنوات عمره الأولي، فيقرر أن أول عرض مسرحي شاهده كان في «تياترو إسكندر فرح» وكان العرضُ لمسرحية بعنوان «توسكا» التي قام علي ترجمتها وأداء دور البطولة فيها «إسماعيل بك عاصم» وكان عمر محمود تيمور أنذاك سبع سنوات (١٩٠٥) . ومن هنا تكون أهمية أعمال إسماعيل عاصم المسرحية متمثلة في أنها أول مسرح «في خبرة محمود تيمور بهذا الفن.

ويقف بنا تيمور علي عناصر فن المسرح كما عكستها أعمال إسماعيل عاصم ، وهي :

أ ـ تضمين العمل المسرحى شيئاً من الغنائيات الملحنة .

ب ـ المزج بين الاقتباس عن الأعمال المسرحية العالمية مع الأخذ من مجريات الحياة الحاضرة للمجتمع .

ج ـ التأكيد علي النقد الاجتماعي والتوجيه الأخلاقي، «فلقد كان للمسرحيات العاصمية (نسبة إلى إسماعيل عاصم) في جملتها أهداف اجتماعية بارزة، فهى تشيد بمكارم الأخلاق ، وتناهض في المجتمع الجديد ما تفشاه من رذائل ومنكرات»[1] .

ولم تكن هذه الخصائص خاصة بمسرحيات إسماعيل عاصم، بل كانت في الأصل من خصائص جوق إسكندر فرح الذي كان قد قَدِمَ مصر ليعمل فترة في جوق أبي خليل القباني، استقل بعدها بجوق خاصٍ به منذ عام ١٨٩٢ . وكان محمود تيمور وأخواه إسماعيل ومحمد ـ من الرواد المنتظمين في اختلافهم إلى عروض هذا المسرح، وربما كان ذلك بباعث من الإعجاب. الشديد بالأداء الغنائى ـ لا التمثيلى ـ للشيخ سلامة حجازي. ومن هنا يمكن اعتبار جوق إسكندر فرح أول مدرسة في خبرة محمود تيمور المسرحية.

وقد ساعد محمود تيمور علي متابعة المسرح مواصلة الاهتمام به ثم المشاركة فيه بالكتابة امران :

(١) محمود تيمور : طلائع المسرح العربي :صـ ٢١

١ ـ اهتمام والده شخصيا ـ أحمد باشا تيمور ـ بفن المسرح، إذ يذكر محمود تيمور أنه «مما أذكي هذا الميل في نفسي أنا وأخواي، أن أبي أحمد تيمور كان بالمسرح ولوعا، لا يكاد يفلت مسرحية، وأطيب لياليه إليه هي التي يقضي سهرتها مشاهدا التمثيل»(١) .

٢ ـ سبْق أخويه ـ محمد وإسماعيل ـ له علي الدرب؛ فكم من مرة كان فيها ذهابه إلى المسرح من أجل مشاهدة عمل مسرحي من وضع هذا الأخ أو ذلك .

بيد أن أهم ما لعبه مسرح إسكندر فرح من دور فى اهتمام محمود تيمور بفن المسرح يتمثل في أن شغف محمود تيمور بنموذج مسرح إسكندر فرح جعله يحاكيه وينسج علي منواله في محاولات أولي شهدها منزل الأسرة، إذ يقرر محمود تيمور قائلاً : «ويبدو أن اختلافنا ـ أنا وأخواى ـ إلى مسرح إسكندر فرح بشارع عبد العزيز أجَّجَ بين جنوبنا الشغف بالمحاكاة والتقليد، فشرعنا ننشئ فرقا منزلية، نؤلف لها مسرحيات، ونتخذ من جنبات المنازل منصات للتمثيل بما توافر لنا من عدة وعتاد»(٢)، ومن هنا كان من الأهمية بمكان التعرف بشكل واضح علي خصائص المسرح عند إسكندر فرح، لأن هذا المسرح هو الذي يعد المرجع الأساسى في تشكيل بواكير وعي محمود تيمور بالمسرح.

٢ـ دار التمثيل العربى :

لما استقل الشيخ سلامة حجازي عن مسرح إسكندر فرح ، .. كون في عام ١٩٠٥ ـ بالاشتراك مع عبد الرازق بك عنايت ـ جوقا خاصا كان يعرف بإسم «دار التمثيل العربى». وقد رأى محمود تيمور في دار التمثيل العربي أنه «كان مستهل وثبه جديدة للمسرح المصرى في عناصره الفنية»(٣).

فلقد كانت فرقة « دارالتمثيل العربى» تعد بمثابة الإضافة الجديدة الحقيقية للمسرح الذي كان أبو خليل القبانى قد أوجده فى مصر قادما به من سوريا عام ١٨١٤. وكان حكم محمود تميور على جوق «دار التمثيل العربى» أن أبرز ما فيه أنه «كان هو أسبق من أصحاب فن الرقص إلى عناصر التمثيل العربى (٤) .

٣ـ أبو خليل القبانى :

أغلب الظن أن محمود تيمور قد عرف مسرح أبى خليل القبانى كعروض مسرحية استمر بها الجوق بعد رحيل أبى خليل عن الدنيا؛ إذ لا يستقيم في العقل أن الشاب السوري الذي وطئت قدماه التراب المصري عام ١٨١٤ يبقي إلى العقد الأولّ من القرن العشرين . وربما كانت الأسرة قد عرفت أبا خليل القبانى صديقا غير أن ذلك إنما كان في زمن باكر سابق علي حياة أديبنا محمود

(١) المصدر السابق ص٢٤.
(٢) المصدر السابق ص ٣٣.
(٣) المصدر السابق ص ١٥.
(٤) المصدر السابق ص ٣٢.

تيمور، المهم، أن محمود تيمور تعرف إلي الفهم المسرحي الذي كان موجوداً داخل جوق القباني والذي كان يقوم علي فكرة التوسع في العناصر الفنية للمسرح ، فإلي جانب اشتمال العرض المسرحي علي الموسيقي والغناء وأنواع الرقص ، اعتمد الجوق كذلك عناصر التكنيك الأوربى في الإخراج المسرحي .

وقد لقي هذا التكنيك استحساناً لدى محمود تيمور وذوق المتلقي فيه ، فاعتمده في أكثر من عمل له فيمابعد ، نجد ذلك في «عروس النيل» و « نداء » .

ويبدو أن إعجاب محمود تيمور الشديد بسلامة حجازي قد تأسس علي كون سلامة حجازي «أنجح تلامذة القباني .... :

منه اغتذي ، وبه تخرج ، وعنه لقن بدائع الألحان» (١) وهذا يعني اهتمام تيمور بالعنصر الغنائي في العرض المسرحي ، حتي يتم للمسرح «شمول الجو الاحتفالي» من دراما وموسيقي ورقص وغناء ومناظر وإضاءة وكافة عناصر الإبهار الأخرى . وقد ظل الطابع الاحتفالي هو وحده المسيطر علي مفهوم المسرح لدي محمود تيمور إلي أن تعرف علي مسرح نجيب الريحاني فأدرك عنده للمسرح مضموناً اجتماعيا يضاف إلى الشكل الاحتفالي.

٤ـ مسرح الريحاني والنقد الاجتماعي:

فعلي الرغم مما يبديه محمود تيمور من عدم رضى عن المسرح الريحاني من الناحية الفنية، إلا أنه ينجذب فيه إلى المعالجة النقدية للواقع الاجتماعي، فيري «أن الذي يبعث في الروايات الريحانية الأولي حيوية وجاذبية أنها كانت تنطوي علي انعكاسات لأحداث الوقت، والأحوال الحاضرة في السياسة والاجتماع، إذ روعي فيها أن تتناول بالتعقيب والنقد ما هو جار في حياتنا اليومية ... فكأن مسرح الريحاني كان منبرا من المنابر العامة التي تنطلق فيها مشاعر الجمهور، ويتجلي تعبيره عما يحيط به من شئون وشجون» (٢).

والأهم من هذا أن تيمور قد وجد في مسرح النقد الاجتماعي لدي الريحاني نقدا هادفاً ينحو نحو التجديد والتطور ، فكانت رسالته تنطوي علي «الإيمان بروح التطور، ومسايرة مقتضيات الزمن، ومطاوعة مطالب الحياة» (٣)؛ وفي ذلك ـ كما يري تيمور ـ ما كفل لمسرح الريحاني الاستمرار والازدهار .

ويبدوا أن إعجاب تيمور بمسرح الريحانى كان سببا في ظاهرة التوحيد ـ لدي تيمور ـ بين الكوميديا والنقد ، بل لقد صار يري في كل نقد اجتماعي نوعا من الكوميديا بشكل عام. وكأن الكوميديا عنده هي التنبيه علي شر البلية الذي يضحك .

(١) المصدر السابق ص ٣٣.
(٢) المصدر السابق ص ٩٩ .
(٣) المصدر السابق ص ١٠٠ .

٥ ـ علي الكسار والشخصية النمطية :ـ

بربري مصر الوحيد وأثرها

علي شخوص مسرح تيمور

بالقدر الذي رأي به محمود تيمور في شخصية «كشكش بك» للريحاني شخصية هزلية معالى فيها ، رأي في شخصية «عثمان عبد الباسط» أو بربري مصر الوحيد» لعلي الكسار ـ شخصية ذات أبعاد عميقة إذ يقف تيمور أمام هذه الشخصية وقفة تأمل وتحليل، ويخلص من ذلك إلى تحديد أبعادها وتقييم هويتها، فهو يري في هذه الشخصية أنها :

أ ـ «تمثيل بارع لخلاصة رجل الشارع في حياتنا القومية

ب ـ «فيه بساطته الطيبة الخيرة وفيه روحه المرحة الصافية .

ج ـ «وفيه استمساكه بالأخلاق التقليدية الفاضلة .

د ـ : وفيه دقة إحساسه بالأحداث من حوله .

هـ ـ «وفيه تعبيره عن هذه الأحداث في دعابة وسخرية

و ـ وفيه رضا عن الحياة وإقباله عليها علي الرغم مما يعانيه فيها من قسوة وشظف.

ز ـ «وفيه أشواقه إلى غد أسعد، ومستقبل أمثل» (١) .

(١) المصدر السابق ص ١٠٦ .

ويبدو أن تحليل تيمور لهذه الشخصية لم يكن مجرد تحليل من أديب لشخصية مسرحية نمطية، بل كان إعجاباً منه بنموذج الشخصية ذاته والذي يقارن بين أبعاد شخصية عثمان عبد الباسط كما تراءت في تحليل تيمور لها، وبين بناء تيمور لشخصية «دردير أفندي» ـ في أولي مسرحيات: «الصعلوك» ـ لأمكنه الجزم شعورياً بأن «دردير أفندي» قد تشكل علي نموذج «عثمان عبد الباسط» .

ثانياً: تيمور والاستمداد من حركة التنوير:

لقد تفتح وعي محمود تيمور الأدبى في فترة تزخر وتمور بعوامل التغيير والحركة علي كافة الأصعدة: سياسيا واجتماعيا .. محليا وعالميا . وقد وعي تيمور ما اجتمعت عليه اتجاهات الحركة والتغيير من سير نحو «التجديد». فكان الذي يعني عنده اتجاها ناشطا في مجال التطوير الهادف إلى ترقية الواقع بترقية الفكر والفن علي السواء. وكان الأخذ بذلك في أدب المسرح وفي الفن المسرحي مطلبا حاسما في تحقيق الارتقاء بالمجتمع والعمل علي بعث روح التطور في كيانه، وذلك بحكم موقع المسرح فيّ عقل ووجدان المجتمع ، وهو موقع المؤسسة الثقافية الأكثر قدرة علي مخاطبة الجماهير والتأثير فيها وتشكيل الأفكار في وعيها علي نحو حي وفعال .

إن «التجديد» ـ كما قلنا في مستهل هذه

السطور ــ كان الأمر الذي فرض نفسه علي وعي تيمور في فترة تفتح هذا الوعي؛ فكان لكل مصدر من مصادر التأثير التي أخذ منها تيمور بسبب نصيب يشترك به مقولة «التجديد» التي راح تيمور يعكسها في جل أعماله المسرحية، على اعتبار أنه رسالة تنويرية . وجدت روادا لها في أسماء كثيرة كان أصحابها أساتذة تتلمذ تيمور علي فكرهم، فكانوا له ذخيرة وذخرا على طريق «التجديد» نذكر من هؤلاء : ــ

١ ــ العقاد والمازني

إذا كان محمود تيمور قد وجد في كل العقاد والمازني تجسيدا لفكرته عن «التجديد»، فإن ذلك يرجع إلى الاشتراك بينه وبينهما في فهم معني «التجديد» فلقد علماه «المدخل الإنساني» إلي التجديد وكيف تعكسه اللغة، فقد أفاد منهما القدرة علي تحليل النفس البشرية من خلال مواقف إنسانية في عمق يوافيه أسلوب لغوي رصين عالي البيان دقيق الأداء(١) ، فمن العقاد تعلم تيمور «أن الجملة بنيان مرصوص والكلمة في مقاله لها موقعها الذي لا موقع غيره يكفل لها الجلال والخطر، فهو بحق إمام من أئمة العارفين بمقامات الكلام» (٢) فمن الواضح أن هذا «تجديد» يخرج باللغة من عالم التكرار والإطناب وسبيكة البديع من سجع وجناس وطباق يبهر بالشكل ويخلو من المضمون. ومن المازني تعلم تيمور الجمع بين بساطة التعبير وعمق التحليل، «فإنك تجد في أسلوبه سهولة المأخذ، وفطرية المظهر، وشعبية الوصف، فيخيل إليك أنك لست ببالغ منه بعيد غرض، لكنك إذ تتابع القراءة محدوا بطلاوة العبارة، وسحر الحديث، تتكشف لك دخائل من جوهر الحياة، وحقائق من قلب المجتمع، بسط في هذا العرض الأنيق الطريف، لا وعورة ولا تعقيد»(٣).

كما تعلم من «خطرات نفس» لمنصور فهمي كيف يكون سبك العبارة العربية الأصيلة، بعد أن كانت اللغة قد عانت من فوضى الألفاظ والتباس الدلالات منذ أخريات القرن الماضي، ففي أسلوب منصور فهمي وقع تيمور علي «نموذج للبيان العربي في طوره الجديد»(٤) .

٢ ــ أحمد لطفي السيد :

إن أبرز ملامح شخصية أحمد لطفي السيد لدي محمود تيمور هي أنه شخصية يتوحد فيها الواقع مع الفكر، «متي استوعبت آراءه وتأملاته، تمثلت لك علي الفور صورته واضحة كل الوضوح : (٥) وهذه الوحدة بين «الفكر» و «الواقع» في شخصية أحد لطفي السيد من شأنها أن تجعل من هذه

(١) محمود تيمور : الشخصيات العشرون : دار المعارف ١٩٦٩ صفحات ٤٢ ــ ٤٩ عن العقاد والمازني .
(٢) السابق صـ ٤٦
(٣) السابق صـ ٤٨
(٤) السابق صـ ٥٦
(٥) السابق صـ ٩

الشخصية شخصية عميقة وثرية بالمعني، «إنه بكلمة واحدة ... لفظ غني ، يزخر بكبار المعاني»(١). وإن العمق والثراء في شخص هذا الرجل جعلاه مؤهلاً لأداء رسالة ، هي النهوض بالأمة ــ تجديدا وتطويرا ــ «وتلك هي الأمانة الكبري التي تناط بحملة المشاعل في الأمم النواهض: واجبهم مسايرة الزمن، وملاءمة التطوير، والعون علي التقديم والسبق، دون اكتراث بالتزمت والجمود» . (٢). فالتجديد والأخذ بزمام التطور والتحديث مقولات أساسية في مسرح محمود تيمور . . في «الموكب» دعوة إلي التطور الاجتماعي للأسرة .. في «عوالي» دعوة للتطور بمفهوم المرأة ومكانتها في المجتمع ... وفي عروس النيل دعوة لتطوير العادات عبر التاريخ .

٣ـ طه حسين:

لقد ارتسمت لطه حسين في وعي تيمور صورة يتألق فيها ضوءان أساسيان :

أ ــ الشخصية الدرامية المثيرة في طه حسين ، فهو «دراما تأكيد الذات» وفكرة تأكيد الذات هذه قد اتسع لها في مسرح محمود تيمور المكان واسعا رحيبا. والحق أن ملحمة طه حسين الشخصية كانت علامة بارزة علي عصر الرجل، بحيث كان من المنطقي أن يستقطب شخص الرجل ــ قبل آدابه ــ الاهتمام وأن يكون موضوعا للتأمل ومصدرا للإلهام .

ب ــ روح الثورة والرغبة في التجديد التي تملكت طه حسين بعد عوته من فرنسا إذ راح يزاول العمل ، يواصل الجهاد ... واضطلع بمهمته التي ادخر لها نشاطه، وجند مواهبه، لمهمة النداء بثورة في الميدان الأدبي، والتبشير بمناهج حديثة في البحث والدرس، والعمل علي رسم أسس جديدة يشاد عليها مستقبل الثقافة في مصر» (٣).

هذا علي مستوي «الرجل»، أما علي مستوي «الفكر» فإن محمود تيمور يري في طه حسين «نموذجا للأديب الشرقي المعاصر»(٤) وفي رأي محمود تيمور أن ذلك قد تأتي لطه حسين لجمعه بين «الأصالة» و «المعاصرة»، أو بكلمات تيمور ــ «كان طه حسين قد جمع في شخصه بين الشيخ والدكتور»(٥)

وهكذا فإن طه حسين يتداعي ــ في فكر تيمور ــ من حيث «الذات» مع فكرة «التأكيد»، ومن حيث «الفكر» مع مقولة «التجديد» ومن حيث المنهج «تأسيس المعاصرة علي الأصالة.

(١) السابق صـ ١٠
(٢) السابق صـ ١٦
(٣) السابق صـ ٢٠
(٤) السابق صـ ٢١
(٥) السابق صـ ٢١

وتيمور يشيد بأسلوب طه حسين، ويرى فيه علامة على ازدهار العربية في هذا العصر.(١)

٤ـ عبد العزيز فهمي:

وأيضا عندما يكتب تيمور عن «عبد العزيز فهمي» فإنه لا يستقطبه منه شخصية «الزعيم» ـ مع اعترافه بها ـ ـ ـ ولكن يحركه منه أمران:

أ ـ بساطة الشخص مع عظمة الشخصية، وقد كان لهذا تأثيره البعيد على «صورة البطل» في مسرح تيمور في مسرحية بين «البساطة» و «العظمة» فكانت وحدة «العظمة في البساطة» هي المفهوم الأساسي للبطل في أعمال تيمور المسرحية، و ماسح الأحذية (قشقوش في المخبأ رقم ١٣)(٢) عظيم في بساطته وعفويته .

ب ـ وأعجبه من الرجل دأب يقوم فيه على ركيزتين :

* استقلال في الرأي يفضي إلى تأكيد إيجابي للذات .

* اهتمام دائم بالتحديث والتمدن والأخذ بأسباب التغيير والتقدم .

لقد ارتسم عبد العزيز فهمى في وعي محمود تيمور نموذج «البطل الدرامى»: عظمة تنبع من بساطة لا تلغي الرغبة في تأكيد الذات، وتغيير الواقع.. فلا يكاد قوام «البطل» في مسرح تيمور يخرج عن هذا الوصف .

لقد كان أهم ما يلفت محمود تيمور في الشخوص من حوله هو روح التجديد فراح يصوغها في مسرحه شخوصا من عمله .

و«روح التجديد» هذه لاتصد عنها السن وإن علت، ولا المكانة وإن سمت. فعبد العزيز فهمي في شيخوخته العالية في العقل، طلاع دائما إلى التجديد(٣) ولك أن ترى كيف أن «الباشا» في مسرحية «الموكب» لمحمود تيمور قد كان انعكاسا لهذه الفكرة .

إن أمثال هذه الملاحظات شهد على أن المؤثر الأكبر في فكر تيمور هو البيئة الواقعية الحية من حوله، يراها ويترجمها بعقلة إلى فكرة. ثم يصوغها بوجدانه فى شخوص فنية

ثالثا: قضايا في الشكل المسرحي لدى تيمور:

من الضروري هنا التأكيد على أن جميع ما أثاره تيمور من قضايا الشكل المسرحي ـ سواء من حيث اللغة أو من حيث التوظيف الفني للتاريخ إنما يصدر عن نزعة «التجديد»، فإن من أهم المفاتيح الأساسية لفكر وفن محمود تيمور إنما يتمثل في الولوع بكل ما هو جديد، والحقيقة أن المتتبع لظروف الفترة الزمنية التي كانت فيها مدارك الرجل آخذة في التفتح والتبلور، سيجد أن هذه

(١) السابق صـ ٢٢

(٢) د . وفاء إبراهيم : قراءات جمالية لإبداع هؤلاء. مكتبة غريب صـ٧٩ : قراءة فلسفية لمسرحية المخبأ رقم ١٣.

(٣) الشخصيات العشرون صـ ٣٤ .

النزعة لديه كانت استجابة لما تموج به الصور أمامه من تيارات التغيير سواء في الفن أو السياسة أو قيم الحياة ... إلخ . فالح ذلك علي وعيه باعتباره أكثر منه «فكرة». ومن ثم صار التجديد قضية حياة راح يجلبها في أعماله الفنية، عارضا لها في مختلف صورها، وعلي مختلف مستوياتها، لقد تفتح وعي محمود تيمور علي عصر فرضت أحداثه علي معاصريه قضية «التجديد» في كل شيء : ففي الفن كان نجم كل من: الشيخ سلامة حجازي والقباني وإسكندر فرح آخذا في الأفول، في مواجهة أضواء جديدة أتت مع عزيز عيد وجورج أبيض وكامل الخلعي ومنيرة المهدية، والانتقال من المسرحية المرصعة بالغناء إلى مسرحية النص الخالص . وحسبنا أن نستمع إلي رؤية فرقة جورج أبيض الأولي سنة ١٩١٢. وظهور هذه الفرقة يعد مرحلة حاسمة في أطوار المسرح العربي، يدبر بها عهد له مميزاته وخصائصه، ويقبل بها عهد جديد في الخصائص والميزات»(١).

وعلي المستوي الاجتماعي ، كانت الحياة تمور وتفور بالعديد من التجديدات والتغيرات الجذرية، يشير إليها تيمور في معرض تسجيله للانطباع الغامر العامر بالفرحة الذي أحدثه فيه دخول أحد المحامين النابهين إلي عالم خشبه المسرح، هو «عبد الرحمن شكري» ، إذ كان انضمامه إلي تلك الزمرة رفعا لشأنها وإعزازا لقيمتها، ووضعا لها في نصابها الحق.... ولعلي لا أكون مغالية إذا شبهت اقتحام ذلك المحامي النابه للمسرح في جرأة وغير مبالاة للسائد من عرف وتقليد وأوضاع اجتماعية، ـ بتلك الحركات الجديدة الجريئة التي تميز بها ذلك العصر، مثل السفور، واشتراك المرأة مع الرجل في ميدان العمل» (٢). فالعصر ـ إذن ـ عصر اجتراء علي التجديد في شتي المجالات، وقد استجاب تيمور لداعي التجديد، فراح، يبدع له التأييد بالمعالجة الفنية والفكرية علي السواء .

ولكن .. ما هي أسس «التجديد»؟ وما هي حدوده عند محمود تيمور؟ للإجابة عن هذا نقول ما يلي :

أ ـ إن تطور الأمة وتجددها رهن بتطور وتجديد الفنون فيها، «فلا مشاحة أن النهضة العصرية العالمية قامت على أسس متينة من تطور الفنون تطورابعيد المدي ، في الوسائل وفي الغايات علي السواء»(٣) . وهذا الربط الذي يجعل من تطور الفنون شرطا لتطور الأمم إنما ينطوي علي تحديد ضمني لوظيفة الفن وهي خلق أو إبداع صورة واقع جديد يعارض الواقع القائم ويسمو عليه ويغري بالعمل علي تغييره . فالفن «اختلاف أو

(١) طلائع المسرح العربي ص ـ ٤٣ .

(٢) السابق صـ ٤٤ ـ ٤٥

(٣) السابق صـ ٥٨

«معارضة» بموجبها ينشأ نوع من «الجدل» بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ، أو ـ عبارة أخري ـ بين «الواقع» و «القيمة» ، فيفضي ذلك إلي تجديد الواقع وإثرائه والارتقاء به .

ب ـ ولابد لنا ـ نحن العرب ـ من أن نبدأ السير على درب التطور والتجديد بالنقل والتحصيل، والأخذ عن الغرب الذي سبق علي الدرب؛ فنعكف علي فنونه : نقلاً ودرساً وبحثاً .

جـ ـ غير أن للأخذ عن الآخرين ضوابط واجبة المراعاة، «فلا مندوحة من الإشارة إلى أن الدعوة إلي اصطناع الحرفية الغربية ، أي التكنيك ، هو فنية المعالجة والأداء، لا يقصد بها أن تذوب خصائصنا العربية وروحنا الشرقية، وجوهرنا القومي في آتون المحاكاة والتقليد والاصطناع ، وإنما علينا أن نحتفظ بمشخصاتنا في فنوننا الأصلية التي تستلهم تراثنا وروحنا وحياتنا وذوقنا الأصيل دون أن نقصر في اتخاذ الأدوات الحديثة والأساليب العصرية في المعالجة والأداء»(١).

وقد رأي تيمور في أحمد أمين تجسيداً لفكرته عن «التجديد» بركيزتها من «أصالة المضمون» و «معاصرة الشكل» ؛ فكان أحمد أمين «إذا شيد التمس لأساس بنائه عتاداً من كنوز الشرق وأمجاده ، لكنه يقيم علي هذا الأساس طرازاً تتوافر له كل مزايا التحضر العصري والعمران الحديث» (٢).

لقد كان محمود تيمور يجعل من «النزعة إلى التجديد» مكوناً أساسياً في جوهر كل فنان أو أديب أو مفكر صادق هادف قويم الرسالة؛ فالتجديد ـ عند تيمور ـ قصد هادف، وإصلاح للعقل ، ومسايرة للعصر ، فالفن الصادق والفكر الحق يرمي دائماً من وراء سعيه إلى هدف مقصود، ذلك أن له رسالة إصلاحية واضحة، يبغي بها تجديد العقلية العربية، وإمدادها بما يعينها علي ملاحقة الزمان في سيره الحديث» (٣).

لقد كان «التجديد» هو الفيصل فيما يقبله تيمور أو يرفضه من أفكار ومفكرين ومن فنون وفنانين؛ وتبعا لهذا المعيار كان العقاد والمازني من المقبولين لديه، «فهما أبرز دعاة العصر إلي بعث الروح الأدبي علي نحو يساير النهضات الأدبية في العالم المتحضر»(٤) ليس هذا فقط، بل إنهما ينهجان في «التجديد» نفس المنهج المقبول لدي تيمور؛ إذ «لم تكن دعوتهما إلي التجديد

(١) السابق صـ ٥٩

(٢) الشخصيات العشرون صـ ٣٩ ـ ٤٠ .

(٣) السابق صـ ٤٠

(٤) السابق صـ ٤٥

هدما لمأثور الأدب وقديم الثقافة ، بل كانت إمدادا للماضي بالحاضر، ووصلا للقديم بالجديد»(١).

وبعد .. لقد انعكست دعوة تيمور إلي «التجديد» علي جوانب من نظريته في المسرح بخاصة وفي الفن بعامة؛ إذ امتد الكلام في التجديد ليطال قضايا لعل من أبرزها وأهما اثنين :

أ - توظيف المادة التاريخية في العمل الفني .

ب - لغة العمل المسرحي بين الفصحي والعامية .

وفيما يلي إطلالة موجزة علي كل من القضيتين :

١ - توظيف المادة التاريخية في الأعمال الفنية .

إن الأعمال المسرحية التي استلهم فيها محمود تيمور المادة التاريخية كثيرة إذ يغلب عددها علي عدد ما كتب في غيرها من موضوعات. ومن شأن ملاحظة إحصائية كهذه أن تطرح السؤال عن أهمية ومكانة التاريخ في فكر محمود تيمور مما كان سببا في كثرة الأعمال المسرحية التي تستلهم التاريخ في مسرح محمود تيمور.

والحقيقة أن محمود تيمور يري أن «ليس كالتاريخ لون من ألوان الكتابة يجمع بين العلم والفن، وبين النقد والأدب»(٢)، فالتاريخ عند تيمور ملتقي واسع جامع لعلم وفن ونقد وأدب؛ فكأن التاريخ يحرك في المتعامل معه جماع قدراته أو ملكاته المعرفية والإبداعية والتحليلية والتعبيرية .

ويبدو أن قد كان لإعجاب محمود تيمور بأدب الأستاذ «إبراهيم رمزي» أثره البالغ في إطلاعه علي لون من ألوان الفن، الأساس فيه التوظيف الفني للتاريخ . فإبراهيم رمزي - كما يقول عنه تيمور - «شيخ من شيوخ الأدب القصصي الحديث، خدم القصة والمسرحية، تأليفا وترجمة، وبني أكبر أعماله علي دعامة من تاريخ العربية والإسلام(٣) .

إن توظيف التاريخ في الأعمال الفنية يثير قضية «الحقيقة التاريخية بين الواقع والفن». فلو أن الفنان - في القصة الروائية أو المسرحية التزام الوقائع التاريخية بحرفيتها وعلى نحو ما وردت به في الواقع، لكان الفن - بذلك - مجرد تسجيل تاريخي للواقع، يكون به الفن «تاريخا» ولكن الفن يتنازل بذلك عن رسالته الإبداعية .

ولو أدار الفنان ظهره للواقع التاريخي، وذهب مع «الخيال» كل مذهب، لكان بذلك

(١) السابق صـ ٧

(٢) طلائع المسرح العربي صـ ١٧.

(٣) السابق صـ ٤٥

متنكرا للتاريخ أو مزيفا له .

من هنا كان التوظيف الفني للتاريخ يفرض علي الفنان الأديب ـ روائيا كان أم مسرحيا ـ إحراجية أو ـ كما يقول المناطقة ـ «قياس إخراج شرطي منفصل» ؛ فهو إما أن يلتزم بالمادة التاريخية تمام الالتزام فيحيل الفن إلى تاريخ؛ أو يتنكر للمادة التاريخية لحساب الإبداع الفني فيكون بذلك مزيفاً للواقع التاريخي . وعلي الفنان ـ للخروج من قرني هذا الاخراج أن «يبدع» نهجا في التعامل الفني مع المادة التاريخية؛ وهو نهج قوامه «الانتقاء» و«الاستدلال» (١).

أ ـ الانتقاء SELECTION

لابد للفنان الأديب أن يعي جيدا نوع المادة التاريخية التي تصلح للعمل الفني الأدبي؛ فليس كل المادة التاريخية بالصالحة في بناء عمل روائي أو مسرحي. فالمادة التاريخية التي تقدم «واقعة تاريخية مكتملة» لا تصلح كموضوع لرواية أو لمسرحية؛ فهي واقعة مغلقة مكتفية بذاتها، لا تحتاج إلي «تفسير أو تبرير» أو «إكمال» إنها «حقيقة تامة»، لا تحتاج إلا للتسجيل فهي تفصح عن نفسها بنفسها وتقول بذاتها كل ما يخصها؛ لذا كانت «الوقائع التاريخية التامة «موضوعات تاريخية محضة لا تعني إلا المؤرخ وحده ولا تحرك في الأديب الحق رغبة ولا تبعث فيه خيالا . فإذا استبعد الفنان من مادته التاريخية» الوقائع التاريخية التامة «فماذا يبقي له في ا لتاريخ من مادة تاريخية؟ .. والجواب هو : يبقي له في التاريخ» الوقائع التاريخية الناقصة» وهي وقائع يلفها غموض ولا تقول كل شيء، ففي بنيتها «ثغرة شاغرة» تحرمها التماسك وتحوجها إلي «الإكمال» وتغيب فيها الأساليب فيحوجها ذلك إلى «التعليل» وتتبدي فيها الأحداث كالكلمات المتقاطعة تحتاج إلى الوصل والربط» .إن مثل هذه الوقائع التاريخية الناقصة هي جزء التاريخ الصالح للفن؛ فهي التي تحتاج إلي «خيال» يبدع التحليل والتعليل ويكمل النقص بنص ويسد الثغرات بحكايات ويحيل الوقائع من استدلالات «تفتقر إلى المعني» إلي قضايا ذات معني.

فالانتقاء الفني للتاريخ يربط الفنان بالوقائع التاريخية الناقصة التي تحتاج إلى رؤية إكمال «بحيث تكون هذه الرؤية» هي إبداع الفنان المحاسب عنه نقديا .

والسؤال الآن هو : ما هي مناهج الخيال الفني لإكمال النقص وسد الثغرات في الوقائع التاريخية الناقصة؟ سؤال ينقلنا إلى الركيزة الثانية من ركائز السبيل إلي التوظيف الفني للمادة التاريخية.

ب ـ الإستدلال inference

علي الفنان الأديب أن يلجأ إلي الاستعانة

(١) د . وفاء إبراهيم : الوعي الجمالي بالتاريخ : المجلة الفلسفية ، العدد السادس ديسمبر ١٩٩٧ .

ليملأ الفراغات والثغرات في الوقائع التاريخية الناقصة .

فله أن يعمد إلي طرائق التحليل النفسي psycho - analysis يرسم بها خريطة نفسية كاملة التكوين واضحة الخطوط والمعالم تعينه علي تطور ما لابد من صدوره عن شخصية من الشخصيات من سلوك وأعمال فيملأ ما يحيط بهذه الشخصية من ثغرات في الأحداث ليكمل بذلك ما في الواقعة التاريخية من نقص .

وللفنان الأديب أن يرتب الأحداث في واقعة تاريخية ترتيباً عِلّيًا causal ينتظم به عقد الأحداث وتتصل به حلقات سلسلتها فتنسد فجوات الواقعة وتتبرر عناصر بنيتها وتتجلي شبكة العلاقات المنظمة لمفردات الواقعة. أو يقيس الغائب علي الشاهد فيستدل بالموجود علي المعدوم وبالكامل علي الناقص فتستقم له الوقائع وتنسد ثغراتها ويكمل نقصها :

أو هو يتمثل الواقعة في نقصها «قياس مضمراً» حل به الإضمار أو التغيب أو النقص إما فى المقدمات أو في النتائج، فإن كان الإضمار في المقدمات صعد بالاستنباط deduction من النتائج فاكمل النقص ، وإن كان الإضمار في النتائج هبط بالاستنباط من المقدمات لتنسد ثغرة النتائج وتمتلأ فجوتها .

... وهكذا ..

فإن التوظيف الفني للتاريخ يقصد إلي «الوقائع التاريخية الناقصة» ليكمل نقصا بخيال يستعين بالتحليل والتعديل والاستنباط؛ ومن ثم يفضي التوظيف الفني للتاريخ إلى «حقيقة» ليست «موضوعية مائة بالمائة» بل تختلط فيها الموضوعية بالذاتية، فهي وإن كانت من خلق الذات - ذات الفنان ـ إلا أن «الذاتية» هنا مقننة ومحكومة بقواعد التحليل والتعليل والاستدلال والقياس والاستنباط والحقائق المقررة في العلوم الإنسانية، وتهدف إلى تقديم «رؤية تكميلية» لوقائع ناقصة، ولذا فإن الفن الحق لا يعرف «الحق الموضوعي» عند التوظيف الفني للتاريخ، وإنما يعرف «الحقيقة الذاتية لرؤية تكميلية لوقائع تاريخية ناقصة» . وهذا ما فهمه محمود تيمور من التوظيف الفني للتاريخ في «عروس النيل» و «إبن جلا» ونجده عند عزيز أباظة في العباسة» وصلاح عبد الصبور في «مأساة الحلاج» وفي جميع أعمال شكسبير المسرحية ذات الموضوعات التاريخية .

٢ ـ لغة المسرح بين الفصحي والعامية :

لاحظ محمود تيمور أن الفصحي كانت هي اللغة المعتمدة في الحوار المسرحي في عصره؛ وكان يري «أن عرض التمثيليات (المسرحيات) بالفصحي في ذلك العهد ظاهرة تثير العجب، إذ كانت نسبة التعليم وقتئذ

نسبة ضئيلة»(١)

ولكن يبدو ان الحكم بالعجب من هذه الظاهرة سرعان ما يجد له عند محمود تيمور تفسيرا يبدده؛ فعلي الرغم من عدم الاتساق الظاهر بين ضآلة حظ الجمهور من التعليم، وبين فصحي لغة الأداء التمثيلي المعروض علي هذا الجمهور، «فإن السر في بدو هذه الظاهرة أن الفن والأدب يعبران في مجموعهما عن روح العصر ، وكانت الروح السائدة في تلك الحقبة إحياء الفصحي .... فالوطنية يومئذ وطنية عربية تتوق بها النفوس إلى استرجاع مجد الأمة العربية في ازدهار اللغة وازدهار الحضارة»(٢)

ولكن مع وجاهة هذا التبرير وواقعيته، كان هناك سبب آخر في فصحي لغة المسرح المصري في باكورة أيامه، وهو سبب لا يقل في واقعيته ووجاهته عن واقعية ووجاهة السبب السابق، وهو سبب يتمثل في أن طلائع المسرح في مصر - والتي شهد تيمور طرفا منها - لم تكن من المصريين ، وإنما كان قوامها من فنانين وفدوا إلى مصر قادمين من بلاد الشام هربا من وطأة الاستعمار الفرنسي وشظف العيش في بلادهم، ولم تكن لهم بالعامية المصرية دراية ، ولم يكن لجمهور المصريين ألفة بلهجتهم الشامية ، فكانت الفصحي - برغم كل شيء - واسطة العقد، وأداة الاتصال والتوصيل بين رواد هذا المسرح الوافد من الشام وبين جمهور النظارة في مصر.

وبقدر ما كانت الفصحي تعبيرا عن روح عصر ينشد القومية العربية، كانت العامية المصرية - عند دخولها دنيا المسرح - تعبر بدورها عن روح جديدة هي «روح الوطنية المحلية الاستقلالية» .

ومهما يكن من أمر، فقد طور محمود تيمور رأيا في لغة المسرح، كان رائده فيه أمرين :

أ - في المقدمة التي صدر بها الناشر طبعة مسرحية «عروس النيل» أشار إلى أن هذا العمل - كسابقه - وضعه المؤلف في لغة عامية مشيراً إلي «أن من رأي المؤلف .. أن حبكة القصة المسرحية تقتضي أن يكون حوارها باللغة التي يتكلم بها - في الحياة الواقعية .. أشخاص الرواية » (٣)

٢ - ولكن يبدو أن التقرير السابق تعميم فيه نظر .. فإذا وافقنا علي القول بأن اختيار العامية في لغة الحوار كان جزءا من عناصر الواقعية في مسرح تيمور، بحيث يثبت الشخصية لغتها الواقعية التي تصطنعها في عالمها اليومي الحي، فإن هذا التبرير لا يجوز بالنسبة للمسرح «التاريخي»؛ ذلك لأن واقعية

---

(١) السابق صـ ١٠

(٢) السابق صـ ١٠ - ١١

(٣) محمود تيمور : عروس النيل (المقدمة) ط (١) صـ٢ - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٤٢ .

لغة الحوار هنا مغايرة ، وإذا اخترنا لذلك «عاميتنا» فسيكون ذلك مجرد تعسف في تصور وفرض عامية الحاضر علي عامية الماضي وهو أمر ظاهر البطلان: فالعامية لا تخترق حاجز الزمان من عصر إلى عصر آخر؛ ومن هنا تبرز مناسبة الفصحي إن لم نقل ضرورتها ــ للأعمال التاريخية .

وهكذا يكون الجدل حول العامية والفصحي في لغة الحوار المسرحي قد تبلور ــ حتي ألآن ــ في القول بضرورة مناسبة اللغة لمقتضي الحال، وهو ما يوجب العامية في حوار الشخصيات الراهنة ويوجب الفصحي في حوار شخصيات الأعمال التاريخية وأن هذه القسمة في جانبيها مبنية علي مبدأ «تحقيق الواقعية في لغة الحوار المسرحية» ، فلغة الشخوص في الزمن الحاضر واقعيتها في العامية ، ولغة الشخوص في الزمن الغابر واقعيتها في الفصحي.

وتدعونا النظرة المدققة إلى القول بأن: ــ أن ماقر إليه النقاش في فصحي لغة المسرح وعاميتها من قرار لا ينسجم مع ما بدأ به النقاش ؛ إذ بدأ النقاش بالاعتراض علي فصحي اللغة في مسرح غالبية جمهوره من الأميين. فلما قيل إن فصحي اللغة في المسرح ضرورة أملاها عجز شوام المسرح عن العامية المصرية، قفز النقاش قفزا إلى واقعية لغة الحوار التي توجب العامية لأهل العصر الحالي ـ فهذه واقعيتهم ـ وتوجب الفصحي لأهل الزمن الماضي ـ فهذه واقعيتهم بدورهم وظلت ــ في هذا النقاش غير المنهجي ــ قضية دور المسرح في إحياء اللغة العربية والقومية العربية بلا نقاش. ومن ثم لزمت مراجعة الأمر، فلم يكن من الغريب أن يأتي محمود تيمور ليسجل في المقدمة التي عقدها علي «لغة المسرح بين العامية والفصحي» والتي صدر بها في عام ١٩٤١ مسرحيته «المخبأ رقم ١٣ » أمرين علي جانب كبير من الأهمية:

الأول : ـــ أنه يرهن اختيار اللغة المستعملة في المسرحية علي الهدف الذي قصدت به المسرحية أهي للتمثيل أم للقراءة: «فمن الواضح أن المسرحية إنما تؤلف وتكتب في أغلب الأمر للتمثيل .... وما سقناه من أسباب إيثار العامية .إنما كان علي هذا الأساس، ... فإما إن قدمت المسرحية لتقرأ فقط يكون الأولي أن تكتب بلغة القراءة أعني الفصحي ... فلو قدمنا المسرحية للقراءة مكتوبة بالعامية لأقذينا العين بما لا تألف، ولو قدمنا المسرحية للتمثيل مكتوبة بالفصحي لأذينا الأسماع بما تنبو عنه» (١)

ها هنا نقع علي معيار للاختيار اللغوي جديد هو معيار «التمثيل ــ القراءة»، فما كان

(١) محمود تيمور : المخبأ رقم ١٣ . ــ مكتبة الآداب ــ القاهرة ١٩٤٢ .

للتمثيل كانت العامية أهلا له ، وما كان للقراءة كانت الفصحي أليق به. وبموجب هذا المعيار كان لا يحق لمحمود تيمور أن يدفع بأي مسرحية عامية اللغة إلى المطبعة وهذا ما لم يحدث؛ خالطا بذلك بين ما هو للقراءة وما هو للتمثيل .

والثاني : ــ أن طبيعة المسرحية وموضوعها يمليان علي الكاتب لغتها؛ «فالمسرحية المترجمة أو المسرحية المؤلفة لتصور عصرا من عصور التاريخ بعيدها أو قريبها فكلتاهما جديرة بأن تصاغ بالفصحي»(١).

وهو أمر لم يلتزم به تيمور في عدد من مسرحياته؛ فهو ــ مثلا ــ يكتب «عروس النيل» بالعامية رغم موضوعها التاريخي الذي كان يوجب لها ــ بمقتضي هذا المعيار الثاني ــ الفصحي .

وكان «إبراهيم رمزي» قد سبق محمود تيمور إلى اصطناع العامية في التأليف المسرحي، وذلك عندما كتب مسرحية «دخول الحمام مش زي خروجه» وكانت من نوع الملهاة، «وفيها برزت موهبة التأليف، والقدرة علي رسم الشخصيات البلدية، والسخرية من عيوب المجتمع» (٢)

كما وجد تيمور في أسلوب المازني وكتاباته ما أظهره علي إمكانيات العامية في التعبير الأدبي؛ فلغة المازني تنفرد بين لغات الكتاب بأنها ... تطوع اللهجة العامية الصميمية للتعبير الفصيح بين طوايا المقال(٣)؛ فأضاف ذلك إلي عامل الوطنية المحلية ــ كباعث علي اصطناع العامية في آداب المسرح ــ عاملا آخر هو الإعجاب بلغة المازني التي لفتت إلي طاقتها التعبير الفني في العامية .

وبعد ..

لقد أثار تيمور جدلا حول عامية المسرح وفصحاه دون أن ينتهي به إلى شئ؛ ويرجع ذلك إلي أن تيمور ــ في غمرة حماسة قضية «التجديد» ــ راح ينظر إلى اللغة علي أنها «غاية» أكثر منها «وسيلة» .. وكانت استقامة التناول تقوم في الانطلاق في مناقشة لغة المسرح من قاعدة «وظيفة المسرح ... فبما أن المسرح ــ كما اتفقنا ــ مؤسسة لتثقيف الجماهير، فإن أداء هذه المؤسسة لتلك الرسالة يقتضيها النزول بلغة الخطاب في المسرح عند مستوي الجمهور .. ولما كان الجمهور الذي يرتاد المسرح في مصر ـ زمن تيمور وبدرجة أقل الآن ــ نهبا لأمية متمكنة منه، كانت الفصحي استعلاء علي فهمه وحاجزا يمنع رسالة المسرح من الوصول إليه . وبمحو أمية الجمهور سيتسنى للمسرح أن يخاطب جمهوره بمستويات من اللغة أعلي وأرقي؛ فاللغة في المسرح وسيلة خطاب يحددها المستوي اللغوي للجمهور الذي له أن يدنو بها إلي العامية أو يسمو بها إلى الفصحي ، وفي كل خير ، فالمسرح مطالب بأن يخاطب الناس على قدر لغتهم؛ فليس للمسرح لغة إلا تلك التي يحددها له جمهوره

(١) السابق ص ١٠ (٢) طلائع المسرح العربى ص ٤٨ . (٣) الشخصيات العشرون صـ ٤٨ .

رابعا ـ نموذج من أعمال تيمور المسرحية «التجديد» في مسرحية «الموكب»

١ ـ الفكرة والبناء الدارمي.

كتب محمود تيمور مسرحية «الموكب» عام ١٩٤١، في مجلد واحد يضم معها مسرحية «الصعلوك» ومسرحية «أبو شوشة و «الموكب» مسرحية من فصل واحد، وهي تعكس اهتمام تيمور بالدعوة إلي «تجديد القيم». ولقد كان تيمور في «الصعلوك» قد طرح مسألة التطور في القيم علي مستوي . «الذات الفردية»؛ وفي «أبو شوشة يطرح قضية التطوير في القيم علي المستوي الاجتماعي. وفي كلتا المسرحيتين كان الطرح يتم من خلال منظور التفاوت أو الاختلاف الطبقي. أما في «الموكب» فإن طرح مسألة «التطور في القيم «يتم علي مستوي «الزمن» أي من خلال فكرة التطور التي تمليها مقتضيات التطور الحضاري؛ ولذا كان لابد عند المقارنة أو المقابلة بين مفهوم القيم في زمن ومفهومها الذي تطورت إليه في زمن آخر ـ تثبيت كافة متغيرات الموقف ما عدا «المتغير الزمني»؛ ومن هنا عالج تيمور فكرة تطور القيم من وجهة نظر طبقة اجتماعية واحدة ـ تمثلت في عائلة «فضل الله باشا» ـ تضم جيلين مختلفين أحدهما محافظ يتمسك بالقديم ويتقيد به، والثاني جيل مفتوح النوافذ علي رياح التجديد، يتحلي بالمرونة ويأخذ بالتطوير.

ويتم طرح الأحداث ونظمها في بنية درامية واضحة إلى حد كبير؛ فهناك موكب احتفالي نظمته الحكومة لاستقبال وافد سينزل ضيفا على البلاد . وتتمثل «البداية» ـ في مسرحية «الموكب» في الجدل الناشب بين أفراد العائلة حول رغبة البعض في الخروج من المنزل لشاهدة الاحتفال والزينات والموكب مشاهدة حية وعارض البعض الآخر هذه الرغبة ، علي أساس أن «الذوق العام» «ومقتضيات الأخلاق» و «المكانة الأدبية» تأبي هذه الرغبة لما تنطوي عليه من هرج ومرج وتزاحم واختلاط وغوغائية ؛ ومن رأي هذا الفريق المعارض أن الله كفا شر هذا كله بالمزياع الذي سينقل الاحتفال إلينا في بيوتنا ومن خلال هذا الجدل ندرك أن أفراد منزل «فضل الله باشا» فريقان : رجعي متزمت (فضل الله باشا ـ بديع بك زوج الابنة الكبري وزهرية هانم الابنة الكبري) ، وعصري متطور (نظيرة هانم زوجة فضل الله باشا ـ صفر بك ابن فضل الله باشا وهو جامعي التعليم ـ وبشاير هانم الابنة الصغري) . كما يعمد الكاتب إلي تجسيد توجهات هذين التيارين في طراز الأثاث في المنزل، فهو خليط من تقليدي وعصري ـ وفي هذه المرحلة من المسرحية ـ مرحلة «البداية» ـ نشعر وكأن الكاتب قد صمم مناسبة الموكب على نحو تتحول فيه الفرجة من الخارج إلى «الداخل» ؛ إذ ترتد الفرجة ـ هنا

ـ من رؤية الاحتفال في «الخارج» إلي رؤية الاختلاف القيمى في «الداخل».، بحيث تتغير دلالة كلمة «الموكب» من الإشارة إلي «مسيرة احتفالية في الخارج» إلي«مسيرة زمنية» لها انسحاباتها علي التكوين والتغير أو التطور القيمي في داخل كل جيل. ثم تدخل المسرحية طور «العقد» مرتين:

الأولي : ـ علي مستوي الجيل أو الفريق العصري (نظيرة ـ صفر ـ بشاير) الذي لا يزال تحت وصاية جيل التزمت (فضل ـ بديع ـ زهرية)، فجيل الانطلاق العصري وجد أن رغبته في الانطلاق و «تحقيق ذاته في الخروج إلي الخارج قد حوصرت ، وأنه قد حيل بينه وبين الخروج .. فكيف يعمل علي تحقيق ما يريد ؟ ..

والثانية : ـ علي مستوي الجيل أو الفريق المتزمت (فضل ـ بديع ـ زهرية) الذي تضغط عليه رياح التغيير بعنف ممثلة في إلحاح الموكب علي أسماعهم من الأصوات تأتيهم من النافذة والمذياع، ودعوة وفد «الشبان المسلمين» لهم لمتابعة الموكب من شرفة مقر الجمعية، وكذا في اشتراك العديد من وجهاء البلد والرسميين في الخروج إلى الاحتفال والتواجد فيه ... وكلّ ذلك أورثهم شعورا بأن الموكب هو «الحياة» وأن عدم الاشتراك فيه هو نوع من «رفض الحياة» فتتولد في نفس كل واحد من أعضاء هذا الفريق الرغبة في المشاركة ممزوجة بالرغبة في فعل ذلك بشكل لا يأتي علي حساب «نسق القيم» الحاكم لوجوده ، والمقيد له. وقد دل الكاتب علي وجود هذه الرغبة لدي «فضل الله باشا» الذي يحتال من أجل استخراج بدلة التشريفة من دولاب الملابس بدعوي تنظيفها وقياسها، ويكتم عن الآخرين ما تولد في نفسه من رغبة في الخروج بها والاشتراك في «حياة» الموكب وانطلاقته.. أي الحياة في العصر» . كذلك نجد الرغبة في الخروج والانطلاق موجودة لدي «بديع بك» و «زهرية هانم» ؛ ففي حضرة «كروان» ـ ذلك المجنون المهرج ـ نجد «بديع بك وزهرية هانم ينسيان نفسيهما لبعض الوقت ، فيشتركان في التهليل، ولكن سرعان ما يعودان إلي وعييهما فيلزمان وقاريهما المعهود»(1)؛ وهذا يعني وجود الرغبة في الانطلاق والمشاركة، لكنها رغبة سرعان ما يقيدها ويقعد بها عن التحقق الجمود علي القديم؛ علي مظنة أن هذا القديم قمة إيجابية. كما دخلت المسرحية طور «العقدة» مرتين، كذلك فإنها تدخل طور «التنوير» أو الحل مرتين أيضا، مرة لحساب كل فريق: فأولا : ـ لحساب فريق الانطلاق والعصرية، فكان الحل لعقدته بالخديعة والاحتيال؛ إذ أجمع هذا الفريق أمره علي خداع الفريق الآخر؛ وكان ذلك بأن خرج «صفر بك» من البيت، ومن الخارج اتصل تليفونيا بالمنزل زاعماً أنه أخت لجارة لهم بمسكن «عبد الغفار بك «تدعو

(1) محمود تيمور : الموكب . مكتبة الآداب ـ القاهرة ط ١٩٤١ ص ١٠٩

نظيرة هانم» للحضور السريع للمساعدة في عارض الولادة الذي عرض لواحدة من نساء أسرة «عبد الغفار بك» .

وبهذه الكذبة تتمكن «نظيرة هانم» وأبنتها «بشاير» من الخروج والانطلاق والمشاركة في «حياة الموكب» أو «موكب الحياة»

وثانياً : ــ لحساب فريق التزمت ، فكان الحل لعقدته أنه وجد إمكانية أن ينطلق ويشارك في «الموكب» دون التخلي عن «قيمه» ودون التنكر لها؛ فلا تعارض بين الأمرين؛ وهو الحل الذي عبر عنه الكاتب ــ بذكاء شديد وسديد ــ علي لسان «بديع بك» الذي قرر الخروج إلي «الموكب» غير ممانع في اصطحاب «زهرية هانم» معه، قائلا لها : «حصليني أوامك ... بس أوعي تنسي البُرْقُع (١) . وقد انتهي ذلك الفريق لهذا الحل في ظل اعتبارات كثيرة : ــ

أ ــ إدراكه أن تزمته جبهة غير منيعة ، بدليل ما حاق به من خداع وما جري عليه من احتيال.

ب ــ إحساسه بأن الانطلاق والمشاركة هما روح العصر الجديد، وأن الجمهود والتقوقع لن يوقفا الركب (أو «الموكب») عن السير، وإنما من شأن الجمود والتقوقع أن يضربا سياجا من العزلة حول وجودهم، وفي ذلك خسران للحياة.

ج ــ ثم إن مشاركة «الكبار» في الواقع الحي تعد ضرورة تربوية لتمكين الجيل الجديد من إدراك أن رسوخ القيم لا يعني تحجر الحياة، وهذا أفضل من أن يدرك أن تحقيق الذات رهن بالحيلة والخداع.

وقد مهد الكاتب لهذا الحل الوسطي الجامع بين «الأصالة» و «المعاصرة» والعامل علي إزالة الحواجز بين «التليد» و «الجديد» بمشهد كوميدي يكاد أن يكون أول مشهد كوميدي حقيقي في مسرح تيمور؛ وهو مشهد «فضل الله باشا» و «عبد الغفار بك» وهما يتنازعان «حمالة البنطلون»: هذا يجذبها إليه ليلبسها، وذاك يجذبها إليه يريدها لنفسه، إلي أن تنشطر بينهما نصفين؛ عندئذ يقدم «عبد الغفار بك» الحل الرمزي للمشكل الواقعي، وذلك بأن يكتفي عبد الغفار بك بنصف الحمالة يحيط به خصر سرواله، فيضمن بذلك عدم سقوط سرواله وذهاب وقاره، كما يضمن الخروج إلي الموكب وخروج الباشا معه إن هو فعل مثله (٢)؛ فهنا يكتشف الجميع أن الحل يقوم في «الوسطية».

وقد التزم تيمور في مسرحية الموكب بقانون «الوحدات الثلاث»؛ فهناك وحدة الفكرة أو الحدث التي تدور حول وضع القيم بين الاجيال، أو ــ قل ــ القيم والزمن . وهناك وحدة الزمن ، إذ تدور أحداث المسرحية كلها

(١) السابق صـ ١٢٥ .

(٢) السابق صـ ١٢٤ .

في نهار يوم واحد . كما أ ن وحدة المكان موجودة ، وإن كان الكاتب قد عمل علي توسيعها ــ ولا أقول تنويعها ــ بطريقتين:

الأولي : ربط «المكان الخارجي» «بالمكان الداخلى» وذلك عن طريق متابعة«الداخل» «لأحداث» «الخارج» والتفاعل معها؛ مما خلق جوا من الاستحضار المكاني مثل به «الخارج» في ساحة الداخل»، فاتسع «الداخل».

والثانية : ــ الامتداد «التكنولوجي» للمكان وذلك عن طريق «المذياع» الذي أوجد «مكانا في مكان».

لذلك يمكن القول بأن تيمور فى «الموكب» ــ وهي ثالث مسرحياته ــ قد بدأ يملك زمام البنية الدرامية أكثر من ذي قبل، كما أن توظيفه للحوار وللموقف أخذ يكتسب ــ إلى جانب الدلالة المباشرة ــ دلالة غير مباشرة .

٢ ـ بناء الشخصيات :

في هذه المسرحية يستخدم تيمور نوعا من «الشخصية» يمكن أن نطلق عليه اسم «الشخصية الجمعية COLECTIVE PERSO-NA وهى شخصية مركبة من شخصيات؛ إنها شخصية تضم فئة الشخصيات المتشابهة؛ لذلك يمكن القول عن «فضل الله باشا» و «بديع بك» و «زهرية هانم» ــ هم الثلاثة معا ــ شخصية جمعية واحدة لأنهم يتفقون فيما بينهم علي سمات مشتركة وتوجهات متطابقة تجعل من ثلاثتهم فئة لشخصية جمعية واحدة، تقابلها علي الطرف الآخر شخصية جمعية أخري تضم «نظيرة هانم» و «صفر بك» و «بشاير هانم»(١)

وقد بعث محمود تيمور علي بناء مثل هذه الشخصية الجمعية عزمه علي نصب ميزان المقارنة بين تيارين أو بين توجهين ، فَشُكِّلَ كل تيار في فريق من أفراد متطابقين على نحو بدا معه كل فريق وكأنه شخصية واحدة مؤلفة من عديدين ... ولذلك فإن كثرة الشخوص فى المسرحية هي كثرة ظاهرة غير حقيقية.

ولأول مرة تكون للشخصيات الفرعية أهمية أساسية فى سير الأحداث عند تيمور؛ فـ « كروان» يكشف بدخوله العارض فى مجرى الأحداث عن استعدادات التغيير الكامنة فى شطر كبير من فريق التزمت (بديع ــ زهرية) إذ يغلبهما حضوره فيشتركان ــ ولو للحظة ــ فى التهريج والتهليل، وهى الاستعدادات التى سيدفع بها « عبد الغفار بك» إلى التحقيق الفعلى آخر الأمر.

وحتى وفد «الشبان المسلمين» و «المذياع» ــ وهو الشخصية التكنولوجية فى المسرحية ــ يؤثر كلاهما فى الأحداث من حيث كونهما

---

(١) السابق صـ ٩٧ .

(٢) السابق ص ١٠٠ .

«معابر» لنقل المؤثرات الخارجية إلى داخل معترك الأحداث فى المنزل.

٢ـ الشكل الفنى :

من السهل على القارئ أن يدرك أنه فى «الموكب» أمام مسرحية من نوع الكوميديا أو الملهاة؛ وهو يدرك ذلك من مصدرين :

الأول : الحوار؛ ولا أقصد «لغة الحوار» فهى عامية محايدة، وإنما أقصد «خفة دم» التعليقات التى ترسم أو تعكس ما يشبه النكات الطوعية التلقائية، كما فى تعليق «نظيرة هانم» على وصف الباشا لصهره «بديع بك» ـ زوج ابنه الباشا الكبرى «زهرية هانم» ـ بأنه عالى الأدب جم الاحتشام، قائلة «أما صحيح ما غلطش يا باشا فى الكلمة دى، دا من أدبه وكماله وخشوه ما بيرفعشى عينه حتى للفترينات بتوع شيكوريل .. بينكسف من تماثيل الستات اللى ورا الإزاز؛ أو عندما يسأل «صفر بك «الخادم» «نعيم» عن «الطورطة» ، فيجيبه بحركة يائسة دالة على النفاذ والفناء، فيرد «صفر بك» علي تلك الحركة الإشارية قائلا : «البقية في حياتك يانعيم» (١) مما يوحي باغتيال الطورطة ، وما يصحب هذا التعبير من رسم صورة كاريكاتورية في الذهن أو التصور تبعث علي الضحك.

الثاني : ـ الموقف؛ ممثلا في «عبد الغفاربك» وسرواله الآخذ في السقوط، وتنازع الباشا و «عبد الغفار بك» حمالة السروال؛ وهي كلها مواقف يتأسس فيها الإضحاك علي تصرف عار عن الوقار ممن يفترض فيه الوقار ، فتنشأ عن ذلك «مفارقة» أو «تناقض» يفضي إلى الضحك.

كل ذلك ، بالإضافة إلى المفهوم الأصلي لدي تيمور الذي يوحد بين الكوميديا عموديا وبين النقد الاجتماعي .

ولكن تنبغي الإشارة إلي أن تيمور مع مسرحية «الموكب» قد بدأ ـ علي ما يبدو ـ يدرك أن «النقد» لا يكفي وحده في صنع مفهوم الكوميديا، لذلك راح يدعم النقد بمصادر إضحاك أخري، تارة علي مستوي الحوار ، وتارة علي مستوي المواقف. ففي «الموكب» لا نجد كوميديا النقد الساخر بقدر ما نجد كوميديا «السخرية الناقدة « أو «السخرية النقدية»؛ والفرق بين التعبيرين كبير : ف «النقد الساخر» قد لا يحرك فينا داعي الضحك، وإنما قد تحرك فينا سخريته الإحساس بالمرارة ، كما هو الحال في «الكوميديا السوداء» أو الكوميديا الآسية.

أما «السخرية النقدية» فهي تعمد إلى الضحك الهادف جاعلة من الضحك ـ متي جاءت ـ شاهدا علي سلامة النقد؛ فالكوميديا ـ هنا ـ تستميلك بالضحك نحو قبول النقد والأخذ بفعل التغيير .

(١) السابق ص ١٠٠ .

إشكاليـة التحديث في الشعر العباسي *

د. جودة أمين *

*** *** ***

« الشعرُ خيرُ كلام العرب ..
ترتاحُ له القلوبُ .. وتجذلُ به النفوسُ ..
وتصغي إليه الأسماعُ .. وتشحذُ به الأذهانُ ..
وتحفظُ به الآثارُ .. وتقيّدُ فيه الأخبارُ ... »[1]

(*) يتناولُ هذا البحثُ المُعوقات التي ثبطت همة التحديث في الشعر العباسي، ويدرس أبعادها المختلفة، من خلال نماذج تطبيقية من شعر الشعراء، ومن أقوال شاهدي العصر العباسي الأول، الخلفاء وأولي الأمر، بالإضافة إلى شيء من نظرات النقاد والمؤرخين واللغويين .

(*) أستاذ الدراسات الأدبية المساعد بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة .

(١) الممتع في صنعة الشعر ـ عبد الكريم النهشلي القيرواني ص ٥، تحقيق : د . محمد زغلول سلام نشر منشأة المعارف ـ الإسكندرية ١٩٩٧ م .

وانظر أخبار أبي تمام ـ أبو بكر الصولي ص ١٧٦ ، ١٧٧، تحقيق : خليل عساكر وزميليه ، الطبعة الثالثة ـ دار الآفاق ـ بيروت ١٩٨٠ م .

تلك الهتافاتُ .. لهجَ بها - وبأمثالها - المؤرِّخون إعجاباً، وردَّدتْها كثرةُ الدّراسين - قديماً وحديثاً ، وحتى صارتْ من بدهيّات النقد المُستقرّة ، إذ لا خلاف - بين الناس - على أنَّ الشعرَ أعلى الفنون رتبة، وأسماها قدرةً على تصوير السلوك الإنساني، بل ما وراء السلوك الإنساني من نوازع ورغبات .

فالشعرُ .. ترجمةٌ للمشاعر البشرية باللفظ والصورة، يرتبط بالواقع المادي ، ويتصل بالخيال ، بل إنه يضم إلى عنصري الواقع والخيال مكوناً آخر مهما ، هو عنصر الفكر، فالشعر - إذن - مزيجٌ من الخيال و الواقع والفكر ، وهو بهذه الثلاثة يتفوق على كافة الفنون.

قارئ الشعر - إذن يستمتع بالخيال الشعري، ويفيدُ - في الوقت نفسه - منَ الواقع فيه، واقعٍ معقول لمسته يدُ الشاعر، فجعلتهُ رشيقاً مقبولاً ، قد خفت ماديته ، ورهفت حقيقته ، فصار الأقرب إلى فهم الإنسان ، والأصدق في إظهار إحساس الفرد ، والأجدى في التنويه بآمال الجماعة ..

وعلى الجملة .. فإن الشعر يعبر - مع نشوة ممتعة - عن أحداث المجتمع ، ويطلعنا على حالاته الطارئة ، وظروفه المتغيرة؛ ذلك .. أن الشعر - بحكم مقوماته الفنية - أشد انفعالاً ، وأسرع استجابة لقضايا الناس، وتقلبات الحياة المتلاحقة.

فلا بدع - إذن - أن يؤمن علماء النفس - وعلماء الاجتماع - أن الشعر أدق تصويراً للطبيعة الإنسانية من التاريخ ، إذ من خلال الشعر نستطيع تصور الوقائع التاريخية ، واستلهام القيم الخلقية، واستنتاجَ المبادئ الاجتماعيّة، وبه نرى - منْ داخل النّفس - أعرافَ الناسِ وسلوكَهم ، وكبرياتِ قضاياهم ..

فحين « رأت العربُ المنثورَ يَندُّ عليهم ، ويتفلَّتُ منْ أيديهم ، ولم يكنْ لهم كتابٌ يتضمنُ أفعالهم، تدبروا الأوزانَ والأعاريضَ، فأخْرجُوا الكلامَ أحسنَ مخرجٍ بأساليب الغناء، فجاءهم مستوياً . ورأوه باقياً على مَرِّ الأيّام ...... » (1)

وتلكَ حقيقةٌ واقعةٌ ...

فنحنُ - العربَ - من خلالِ شعر آبائنا ، نحيطُ بجملة أحداث تاريخنا، وغايات قادتنا وحكّامنا ، وأحوال العربِ المُسلمينَ ، في مراحل تطورهم ، حيثُ رسَمَ الشّعراءُ المُثلَ العليا في حياة معاصريهم ، وأبرزوا الأعرافَ الاجتماعيةَ لذويهم، فكانَ لشعرهم فوق قيمته الفنية - قيمةٌ تاريخيةٌ ، جعلتهُ مصدراً مُوثّقاً لدراسة العصرِ الذي نُظمَ فيه بل جعلتْهُ جديراً بأسم : **ديوانُ العربِ ..**

لقد سَجَّلَ لنا الشّعرُ - في هذا الديوان - أخبارَ العَربِ في حروبهم وسلمهم ، وصوّر انفعالات النّاسِ في مُعاملاتهم، وأظهرَنا على عواطفَهم حبًا وبُغضاً ، وعرّفنا - منْ خلاله - تقاليدَهم وعاداتهم ، يُعدَّ أنْ دوّنَ الشاعرُ ما

(1) المصدر السابق ص ١٩ .

يراهُ ـ وما يُحسُّهُ ـ منْ خلجاتِ النَّفسِ، ومنازعِ السلوكِ ..

ورضيَ اللهُ عن الفاروق عمر بن الخطّابِ، إذ يقولُ:

ـ كانَ الشِّعْرُ علْمَ قوْمٍ ... لمْ يكُنْ لهُمْ علْمٌ أصحُّ منه.

وهو القائلُ ـ رضوانُ اللهِ عليهِ .

ـ «نعمَ ما تعلَّمتْهُ العربُ .. الأبياتُ ..

يُقدِّمُها الرَّجل بينَ يديْ حاجَتِهِ ..

فيستنزلُ بها اللئيمَ، ويستعْطفُ بها الكريم.....» .(١)

وأيًّا ما كانتْ وفرةُ ما قيلَ في هذا الصَّدد.. فالعائدُ علينا أنَّ الشعرَ يعطي القارئَ ـ والدَّارسَ ـ صورةً نفسيةً صادقةً للحياةِ وما يدورُ فيها، ويفسِّر لنا ـ إلى درجةٍ كبيرةٍ ـ ما قد تتصفُ به أفعالُ البشرِ منْ جدَّةٍ وخُمولٍ، أو هُبوطٍ وارتقاءٍ.

*** *** ***

ومع التَّقدير العظيم لشعرائنا، والاعتراف بحبنا الجميل لهم ومع الزَّهو بعروبتنا، والإعجابِ بفنِّنا العربيِّ الأوّل ..

ثُمَّ ما دامَ الشِّعرُ يُصوِّرُ واقعَ النَّاسِ بالفكرةِ والخيالِ المُشوِّقِ ..

فقد كنَّا ننتظر منَ الشِّعرِ في العصورِ العباسيَّة تقدُّماً أكثر، يتطورُ فيه التفكيرُ والتعبيرُ، وتُستجدُّ به أنماطٌ من الموسقى والتصوير، حتَّى يُوائم واقع المُجتمع، ويُواكبَ تلكَ التَّغيُّرات الثائرة، التي تفجَّرتْ إبَّانَ العصرِ العبَّاسيِّ حينَ دارتْ عجلةُ الزَّمن مُتسارعةً، فدخلَ الحياةَ العربيَّةَ عناصرُ منَ الحضارات والأجناس، وماجَتْ بغدادُ بألوانٍ مُنوعةٍ منَ الأفكارِ والثَّقافاتِ ..

بيدَ أنَّا نُصابُ بشيْءٍ منْ خيبة الأمل .. حينَ نجدُ مسيرةَ الشِّعر الجديد تُعَوَّقُ عنْ هدفها، بلْ إنَّنا نُحسُّ بعضَ الإحباط، إذ تُثبَّطُ همَّةُ التَّحديث، في الشِّعر العبَّاسيِّ، عن قصد ـ أو عنْ غيرِ قصد، بأنْ استوقفَها عُتاةُ المُستوقفين، يضعُونَ في طريق التَّجديد العقباتِ والعراقيلَ، ولقد تمثَّل ذلكَ في ثلاثةِ مُعوِّقاتٍ أساسيةٍ هي :

أولاً: حرص أولي الأمر على الأصالة، والإثابة عليها:

وفحوى تلك الإشكاليَّة .. أنَّ الشِّعرَ العربيَّ ـ والعبَّاسيَّ منهُ على وجه الخصُوص ـ لمْ يتح لهُ أن يحيا حياةً مستقلَّةً، يتطورُ فيها التَّطوّرَ الذي تُساعدُهُ ظروفُهُ عليه، ثُمَّ لأنَّ مُبدعيه لمْ تُهيَّأْ لهم ـ أيضاً ـ هذه الحياةُ: فقد ظلُّوا يدُورنَ في فلك أولي الأمر، أصحابِ السُّلطانِ والنُّفوذ، ومن ثُمَّ .. حُرِمُوا الحريَّةَ التي لا يزدهرُ الشعرُ دُونها، وجاءَ شعرُهم ـ في أشكاله ومضامينه ـ استجابةً لما يريدُهُ الغيرُ، وصدًى لما يأذَنُ به الحاكمُ المتبوعُ .

لقد كانَ خلفاءُ الدَّولة العبّاسية يُقدِّرُونَ

---

(١) المصدر السابق ص ١٩ .

التُّراثَ الشّعريُّ القديمَ، يُقبلُونَ على رُواته، ويتلذّذُون بالاستماع إليه، ويرونَهُ مثالاً وقدوةً، بلْ يطلبون منَ الشعراءِ مُحاكاتَهُ، ونسْجَ أشعارِها على منْوالِهِ..

أنكرَ أبو نُواسٍ الفارسيُّ.. طريقةَ العرب السابقينَ في بناءِ القصيدةِ العربيّةِ، وخاصةً فيما تبدأُ به، منَ الوقوفِ على الأطلالِ، أو بكاءِ بقايا الدِّمَنِ، واحتجَّ ـ لذلكَ ـ بأنّ الشاعرَ المُعاصر لابُدَّ لهُ أنْ يصفَ واقعَهُ، ويُصوِّرَ حياتَهُ، فلمْ تَعُدْ بينَ قصُورِ بغدادَ أطلالٌ ولا دِمَنٌ، ولسنا في حاجةٍ إلى بُكاءٍ أو استبكاءٍ، إذ الجواري يملأنَ القصُورَ والحانات، والخمرُ والنِّساءُ هما الواجهةُ الأولى لحياةِ التّرفِ، التي تَمُوجُ بها حواضرُ العبّاسيّين، فلا مَناصَ ـ إذن ـ منْ أنْ تتغيَّرَ الطريقةُ، وتحلُّ الخَمرُ محلَّ الأطلالِ، ثُمَّ قالَ فيما قالَ:(١)

صِفةُ الطُّلُولِ بلاغةُ القِدْمِ
فاجعَلْ صِفاتِكَ لابْنَةِ الكَرْمِ
وعَلامَ تذْهَلُ عنْ مُشَعْشَعةٍ
وتَهيمُ في طَلَلٍ، وفي رَسْمٍ؟؟!!
تَصِفُ الطُّلولَ على السَّماعِ بها!!
أفَذُو العِيانِ كأنْتَ في الحُكْمِ؟؟!!

وإذا وصَفْتَ الشَّيءَ مُتَّبِعاً
لمْ تخْلُ منْ زَلَلٍ، ومِنْ وَهْمِ!!

لَمّا استهجنَ أبو نُواسٍ البناءَ العربيَّ للشّعر، وقال ما قال، أدركَ الخليفةُ ما يرمي إليه ذلكَ الفارسيُّ الشّاعرُ، منْ مُحاولةِ هدْمِ التّقاليدِ العربيّةِ المُستَقرَّة، حينئذٍ غضبَ الخليفةُ عليه، وحرمَهُ منَ الدُّخولِ إليه، بل يُقالُ إنَّهُ سجنَهُ بتُهمةِ الإسرافِ في وصفِ الخمرِ، فتراجعَ أبو نُواسٍ كُرْهاً، وكفَّ عن دعوتِه مُؤقّتاً، وعاهدَ الخليفةَ أن يُقلعَ عن الحطِّ من قدرِ التراثِ، وقالَ غصباً عن غيرِ اقتناعٍ:(٢)

أعِرْ شِعرَكَ الأطلالَ والدِّمَنَ القَفْرا
فقد طالَ ما أزْرَى بِهِ نعتُكَ الخَمْرا
دَعاني إلى نَعتِ الطُّلولِ مُسَلَّطٌ
يَضيقُ ذِراعي أنْ أجُوزَ لهُ أمْرا
فَسَمْعاً ـ أميرَ المؤمنينَ ـ وطاعَةً
وإنْ كُنتَ قد جشَّمْتَني مَرْكَباً وَعْرا

وحتّى هذا الشعر.. الذي يُعلنُ فيه السمع والطاعة صراحةً، يكشفُ عن أعمقِ أعماقِ الرجلِ، ويفضحُ طويته الخفيّةَ، ويدلُّ ـ بما لا يدعُ مجالاً للشكِ ـ على أن أبا نُواسٍ ما يزال

---

(١) ديوانُ أبي نُواسٍ ـ شرح علي فاعور ص ٤٥٩ ، ٤٦٠ الطبعة الأولى دار الكتب العلمية ـ بيروت سنة ١٩٨٧م.
وأبُو نُوَاس: الحسنُ بنُ هانئ، ولدَ بالأهوازِ، حول سنةِ ١٤٥هـ، في خلافةِ أبي جعفر المنصُور، ولَمّا نضجَتْ شخصيتُه العلميّةُ والأدبيّةُ، انتقلَ إلى بغدادَ في الثلاثين منْ عمرِه، علماً في الأدبِ، وفحلاً منْ فُحولِ الشّعرِ، ويقترنُ اسمُ أبي نُواسٍ ـ في جدلية التّحديثِ الشّعريِّ ـ بالثورة على مطالعِ القصيدةِ، في صورتِها التّقليديّة، التي حفلتْ بوصفِ الأطلالِ الدّوارسِ، والبكاءِ على الدِّمَنِ البَوالي..
تُوفِّيَ أبُو نُوَاس حولَ سنة ١٩٨هـ.
(٢) ديوان أبي نواس ص ٢٠٢.

متعلقاً بمنـهجه الثائر المتحرر، بعد أن استحالت الأطلالُ عندهُ رُمُوزًا للحياةِ العربية القديمة، واستمع إليه يقولُ:(١)

دَعْ الأطـلالَ تسفيها الجنُوبُ
وتُبْلي عَهْدَ جِدَّتِها الخُطوبُ
وخَلِّ لِراكِبِ الوَجْناءِ أرْضاً
تَخُبُّ بِها النَّجيبَةُ والنَّجيبُ
بـلادٌ نَـبْتُـهـا عشَـرٌ وطَـلْـحٌ
وأكثرُ صَيْدِها ضَبُعٌ وذِيبُ
ولا تَـأْخُذْ عَنِ الأعرابِ لَـهْواً
ولا عَيْشاً ، فعَيْشُهُمْ جَدِيبُ
فأينَ البَدْوُ مِنْ إيوانِ كِسْرَى؟!
وأيـنَ مِنَ المَـيادينِ الدُّرُوبُ؟!

والشاعرُ ـ هنا ـ لا يهاجمُ الوقوفَ على الأطـلال فقط، ولا يدعو إلـى نـبذ المطالـع القديمـة فحسب، ولكنهُ يتجاوزُ ذلك كلهُ إلى الهجومِ على حياةِ العربِ الأقدمينَ، فيسخرُ من راكبِ الوجناء، ويحثُّ الناس على تركه وشأنه، يخُبُّ في أرضِ الطَّلْحِ والذئاب، ولا يُعجبُهُ لَهوُ الأعرابِ؛ لأنهُ لا يتناسبُ ـ في نظره ـ مع مُستحدثات العصورِ العباسية، عصورِ الثقافة والحضارة والترف، عصورِ الإقبال على مباهج الحياة الحديثة ولذائذها.(٢)

وموقف الخليفةُ العربيُّ هنا، يُظهرُ لنا ـ إلى مدى بعيدٍ ـ حرصَ أولي الأمر على كل ما يؤكدُ الهويةَ العربية، ومنها الحفاظ على التقاليد الفنية للشعر العربي، سواءٌ كان ذلك عن إيمانٍ حقيقيٍّ، أو عن مظهريةٍ وادعاء، يقتضيهما التصدر لإمامة العرب المُسلمين، وبصرف النظر ـ أيضًا ـ عما إذا كان أبو نُواسٍ قد أوْفَى الخليفة بعهده أو لم يُوفِ.(٣)

ولقد حاول الدكتور طه حسين، أن يُعلل لروح المحافظة، التي سيطرت على الشعر العباسي، وعاقتهُ عن التطور المرجوِّ، بخضوع الأمة العربية ـ آنئذٍ ـ لمؤثرين مختلفين:

أحدهما: ماديٌّ حضاريٌّ يدفعها ـ بقوةٍ ـ إلى الأمام..

والآخرُ: دينيٌّ لُغويٌّ يجذبها ـ بشدة ـ إلى الخلف..

«... وأكادُ أعتقدُ أنْ ليسَ للقديم أنصارٌ، أي أن أنصار القديم ليسوا مخلصين في

---

(١) المصدرُ السابق ص ٣٥.

(٢) انظر: القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي، د. توفيق الفيل ص ١٨٨ . مطبوعات جامعة الكويت.

(٣) عاش قلةٌ من خلفاء بني العباس حياتين مختلفتين:

حياة خاصة: يبتعدُ فيها ـ إلى حد ما ـ عن القيم العربية، والخلقِ الإسلامي الورع، ويختلط ببعض الموالي الشعوبيين، ممن قد يُسيئون إلى الجنس العربي، ويحطون من تقاليده ونُظُم حياته.

حياة عامة: يحرصُ فيها على الظهور بالصورة التي تليقُ بإمام المسلمين وقائدهم، وقد يعلنُ للناس أنه المحافظُ على كل ما هو عربيٌّ الملتزم بتعاليم الإسلام، ومن لوازم هذه الحياة ـ أيضًا ـ أن يبدو للناس بشكلِ الحريصِ على اللغة العربية، والشعر العربي لكي يُثَبِّتَ في أذهانِ الرعية أنَّ قيام الدولة العباسية على أكتاف الفرس الأعاجم لم يكن ـ ولن يكون ـ مصدر خطر على لغة الضَّادِ، وفنِّنا العربيِّ الأول.. فنِّ الشعر.

نصرهم للقديم، أو أنهم يخدعون أنفسهم حين يظنون أنهم ينصرونه؛ ذلك أن هؤلاء القوم يحيون كما يحيا غيرهم من الناس، وثقْ أنك لو طلبت إلى الذين يسرفون في نصر القديم، ويمقتون أنصار الجديد، ويصفونهم بالكفر، أن يأكلوا ويجلسوا ويلبسوا على نحو ما كان أجدادهم – منذُ قرونٍ – يلبسون ويجلسون ويأكلون، لما سمعت منهم إلا إنكاراً، ولما رأيت منهم إلا ازوراراً.... ....».(1)

على أية حالٍ.. رأينا خلفاء الدولة العباسية – ووجهاءها – قاوموا جهدهم – التحديث الشعري، وصدوا حركات التجديد، ونزعات التحرر، واتخذوا – للوصول إلى بُغيتهم – وسائل التهوين والاستخفاف، أو التقريع والاستهجان، بل وصل الأمرُ بهم إلى القسوة والعنف، والضرب بشدةٍ على ألسنة المخالفين، من روّادِ نزعةِ الحداثة..

آيةُ ذلك.. أن بشار بن بُردٍ.. حينما ينزعُ – في غزله – نزعة فارسية منحلة، ويبث – في شعره – تحريضاً للفتيان والفتيات على المجون، بل إنه يحدد لهم – ولهن – يومين في الأسبوع؛ يلتقون به، ويلتفون حوله، لكي يسمعوا غزله المستحدث الجديد، ويتبعوا طرائقهُ الشيطانية في مواصلة الحبيب، أو الإيقاع بالنساء، من مثل قوله:(2)

قاسِ الهُمُومَ.. تنلْ بها نُجُحاً
والليلَ.. إنَّ وراءَهُ صُبُحاً

لا يُؤيسنَّكَ مِنْ مُخَدَّرَةٍ
قولٌ تُغَلِّظُهُ ، وإنْ جَرَحاً

عُسْرُ النِّساءِ إلى مُياسَرةٍ
والصَّعْبُ يُمكِنُ بعدَ ما جَمَحاً

يقال: إن المهدي لما بلغه قول بشار هذا.. استشاط غضباً، وأرسل في طلب الشاعر الأعمى، فما إن دخل عليه حتى استنشدهُ ذلك الشعر، فأنشدهُ بشارٌ إياهُ، فزادتْ ثورةُ الخليفة، وعلا صوتُهُ مؤنِّباً:

– تلك أمك..

يا عاضَّ بَظْرَ أمِّه..

أتحضُّ النَّاسَ على الفجور؟؟!!..

وتقذفُ المحصناتِ المُخبَّآت؟؟!!..

واللهِ، لو قلْتَ – بعدَ هذا – بيتاً واحداً في نَسيبٍ لآتينَّ على رُوحِكَ.

فأنشدَ بشارٌ، وكأنه رضي المسكوتَ –

(1) حديث الأربعاء، طه حسين ج 3 ص 31 الطبعة العاشرة – دار المعارف بمصر 1976م.

(2) ديوان بشار بن بُردٍ ج 2 ص 97، 98 طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة 1954م.

وراجع : الأغاني – أبو الفرج الأصبهاني ص 1086 وما بعدها، تحقيق: إبراهيم الإبياري – مطابع دار الشعب – القاهرة.. وبشّار بن فرد بن يرجوخ، فاريّ الأصلِ ولد في العقد الأخير من القرن الأول للهجرة، فهو من مُخضرمي الدولتين، الأموية والعباسية، ويُعَدُّ رأس المجددين في الشعر، قتل سنة 168هـ.

مُكرهاً على مضض:(١)

والـلّـه.. لـولا رضـا الخـلـيـفـة مـا
أعطيتُ ضيماً عليَّ في شجَنِ
وربَّـمـا خـيـرَ لابـنِ آدمَ فـي الـ
ـكُرْه، وشقَّ الهوى على البدنِ
فاشـربْ علـى أُبْنَةِ الزَّمانِ ، فمـا
تَلْقى زمـانـاً صـفـا من الأُبَنِ
قد عِشْتُ بينَ الريْحانِ والرَّاحِ والـ
ـمزْهَرِ، في ظلِّ مَجلسٍ حسنِ
وقـد مـلأتُ البـلادَ مـا بـين يـعـبُو
رَ، إلـى القـيـروانِ، فـاليـمـنِ
شعراً ، تُصلِّي لـهُ العواتقُ والثُّـ
ـيِّبُ، صلاةَ الغُواةِ للوثَنِ
ثـمَّ نـهـانـي المـهـديُّ، فـانـصـرفتْ
نفسي، صنيعَ المُوَفَّقِ اللَّقِنِ

ثم يقول بشار ـ بعد ذلك ـ مُتندراً، فيما يبدو منه أنه غير مقتنع برأي الخليفة:(٢)

وقـائل : هـاتِ ، شـوِّقْنـا .. فقلتُ له:
أنائمٌ أنتَ.. يا عمرُو بنُ سمَّانِ؟!
أما سمعتَ بما قد شاعَ في مُضَرٍ؟!
وفي الحليفين.. من نجدٍ وقَحْطانِ؟!
قـال الخـلـيـفـةُ: لا تـنـسـبْ بـجـاريـةٍ
إياكَ.. إيَّاكَ.. أن تشقى بعصيانِ

وخَرِس بشارٌ لسانهُ عن الغزل غصباً، وظل ـ على ذلك الصمت فترة، حتى إذا انشغل الناس، وتنوسيتْ الأمور، عاد إلى غزله الذي كان، ولكنه تحايل لعمله ـ بدهاء وخبث ـ حتى لا يقع تحت مقصلة العقاب الأميريّ، فأمسينا تسمعهُ يقولُ مثلاً:(٣)

يـا مـنـظـراً حـسـنـاً رأيـتـه
مـن وجـه جـاريـةٍ فـديـتـهْ
لـمـعـتْ إليَّ تـسُـومُـنـي
عبَّ الشـبـابِ وقـد طـويـتـهْ
والـلّـهِ، ربُّ مـحـمـد
مـا إن غـدرتُ ولا نـويـتـهْ
أمـسـكـتُ عـنـكِ وربـمـا
عرض البـلاءُ ومـا بـغـيـتـهْ
إنَّ الخـلـيـفـةَ قـد أبـى
وإذا أبـى شـيـئـاً، أبـيـتـهْ
ومُخَضَّبٍ رخصِ البـنـانِ
بـكـى عـلـيَّ ومـا بـكـيـتُـهْ
ودعـانـيَ الـرُشـأ الـغـريـ
ـرُ إلى اللعابِ فما أتيتهْ
ويـشـوقـنـي بـيـتُ الحـبـيـ
ـبِ إذا غدوتُ وأين بيتُهْ؟!
قـامَ الخـلـيـفـةُ دُونَـهُ
فـصـبـرتُ عـنـهُ ومـا قـليتـهْ
ونـهـانـي المـلـكُ الـهُـمـا
مُ عن النساءِ وما عصيتهْ

---

(١) ديوان بشار بن برد ج ٤ ص ٢٠٨ وما بعدها. وراجع : الأغاني ص ١٠٨٦ وما بعدها.
(٢) ديوان بشار بن برد ج ٤ ص ٢٠٤، ٢٠٥. وراجع: الأغاني ص ١٠٦٧.
(٣) ديوان بشار بن برد ج ٢ ص ٢٤ وما بعدها. وراجع: الأغاني ص ١٠٨٥ وما بعدها.

لا بل وفيتُ ولم أضعْ

عهداً ، ولا رأياً وأيتهْ

والأبياتُ ـ كما ترى ـ غزلٌ خالصٌ، فإذا زدناك ـ هنا .. أنها كانتْ مقدمةً لقصيدةٍ يمدحُ بها الخليفة المهدي، أدركت مدى لؤم بشار وخبث طويته، حين يتخذُ من الإشارة إلى النهي ذريعةً لمعاودةِ التشبيب.

ومرةً ثانيةً يقولُ للمهديِّ متحايلاً:(١)

دفنت الهوى حيا فلست بزائر
سُلَيْمَى، ولا صفراءَ ما قرْ قَرَ القُمْرِي
وغَيْرَى، ثقالِ الردفِ هبت تلومُني
ولو شهدتْ قبري لصلتْ على قبري
تركتُ لمهديِّ الصلاةِ رُضَابَها
وراعيتُ عهداً بيننا ليس بالختر
ولولا أميرُ المؤمنينَ مُحمَّدٌ
لقبَّلتُ فَاهاَ، أو جعلتُ بها فطري

فماذا لو خُلِّي بين بشار وبين ما يُحسُّ به شاعراً؟؟!!

وماذا لو لم تحل سطوةُ الخليفة بين بشار، وبين ما تسول له نفسه لتحديث فن الغزل؟؟!!

أعتقد أن وجه الغزل العربي كان سيتغير كثيراً كثيراً، لو تركت همةُ التحديث الثائرة على حماستها فلم تعوق، أو أعطيتْ الحرية الكافية للفكر السائل على ألسنة شعراء الحداثة، من أمثال بشار ومن لفَّ لفَّهُ..

وقصةُ الخليفة المهدي مع المفضل الضبيِّ وحمادِ الراوية.. تدلنا على أن الخلفاء قد يستجيدون الشعر المحدث، ويتلذذون بالاستماع إليه، لكن وجودهم على قمة الهرم الإسلامي، كان يحتمُ عليهم أن يستهجنوه، ومن ثم.. يردونه على قائله، أو يُقللون مكافأته، أخرج المهديُّ ـ يوماً ـ خادمهُ يُنادي في الناس:(٢)

ـ يا معشر من حضرَ من أهلِ العلم..

إن أميرَ المؤمنين يعلمكم.. أنه قد وصل حماداً الشاعر، بعشرين ألف درهم، لجودة شعره.. وأبطلَ روايتهُ؛ لزيادته في أشعارِ الناسِ ما ليس منها..

ووصلَ المفضّلَ بخمسينَ ألفاً؛ لصدقه وصحةِ روايته..

فمن أراد أن يسمعَ شعراً جيداً محدثاً، فليسمع من حماد..

ومن أراد روايةً صحيحةً فليأخذها عن المفضّل.

وأياً ما كانَ الحالُ ـ وقتئذ.. فإننا نرى أن حرص أولي الأمرِ على الأصالة، والحفاظ الشكلي منهم على التقاليد العربيةِ، ثم الإقبالَ المتزايد من الشعراء ـ طلاب الدنيا ـ على عطايا الخلفاء، قد عوّق ـ إلى حدٍ بعيدٍ ـ تيار التحديث الشعريِّ، وأدى إلى احتفاظ الشعراء بالقيم الشعرية الموروثة، إرضاءً لأمراء المؤمنين، وجلباً لصلاتهم السخيّة..

وبهذا سرى من الخلفاء إلى الشعراء ذوقٌ تقليديٌ محافظ، وكان على هؤلاء الشعراء ـ

(١) ديوان بشار بن برد ج ٣ ص ٢٧٦ وما بعدها. وراجع: الأغاني ص ١٠٦٥ ، ١٠٦٦.
(٢) راجع القصة كاملةً في: الأغاني ص ٢١٦٩ وما بعدها

لكي يتلاءموا مع رؤية ملوكهم ـ أن يُلزموا أنفسهم ـ ولو عن غير اقتناعٍ ـ بما كان يلتزمُ به الأقدمونَ، في مطالعِ القصائدِ، وفي الانتقال بين أجزائها..

ثم كان عليهم ـ أيضًا.. لكي يظفروا بما يبتغون من جوائز سنية، ألا يخرجوا عن هذا النمط القديم، في الشكل، أو في المضمون كليهما، مما عوق مسيرة التحديثِ في الشعر العباسيِ، بل أرغم الشعراءُ ـ جلَّ الشعراء ـ على النُّكوصِ عن الجديد، حين لمسوا إعجابَ المانحينَ بالمذهبِ الشعريِّ القديم.

بعبارة أخرى.. لقد وقفَ الخلفاءُ ـ وأولو الأمر ـ حجر عثرةٍ في طريقِ الحداثة، فعطّلوا مسيرة التجديدُ الشعريِّ، وثبطوا همة التحديث فيه، وما تركوا الحصاد يؤتي أكلهُ، كما يتمناها الناسُ، وما أمهلوه حتى تنضج ثمارهُ، كما رجاها الزراعون، وكأن لسان حال الشعراءِ ينطقُ فيقولُ: أأنتم تشعرونه؟! أم نحنُ الشاعرون؟!

ثانيًا ـ عمودُ الشعرِ وسطوة النُّقاد:

للناقد على المنتج سطوةٌ لا يستهانُ بها، حيث النقادُ يوجهون مسارات الإبداع، ويحددون الدروب التي يتحتم أن يسير فيها الأدباءُ، وقلّما يجرؤُ الشاعرُ ـ أو الثائرُ ـ على الخروج عن هذا النمط المرسوم، أو حتى مجرد التفكير في تجاوز حدوده.

وفي العصور العباسية.. وضعَ النقادُ آثارَ المتقدمين أمامَ الشعراء، على أنها المثالُ الذي ينبغي أن يحتذى، وأنذروهم صراحةً ـ بأنَّ خروجهم على هذا النمط الموروث، سوف يقابلُ بالإهمالِ والرَّفض..

ولكم ثار نُقادُ البصرةِ ـ وعلماؤها ـ في وجه بشار الشاعر!!

ولكم استهجنوا اتجاههُ الحداثي!! ورموهُ بالإلحاد..

يقولُ واصلُ بنُ عطاءٍ:[1]

«... إنَّ من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد...».

ثم أجمعوا أمرهم، وشكوهُ للخليفة المهدي، وظلوا يُوغرونَ صدر الرعيةِ عليه، يهدرون دمهُ، ويستبيحون قتلهُ، ويحرضُونَ الناس على اغتياله، حتى ليقول واصلُ بنُ عطاءٍ:[2]

«... أما لهذا الأعمى الملحد!!

أما لهذا المُشنّفِ، المُكنَّى بأبي مُعاذٍ من يقتُلُهُ؟؟!!

أما ـ والله.. لولا أن الغيلةَ سجيةٌ من سجايا الغالية، لدسست إليه من يقتُلهُ...».

ولم يهدأ لهؤلاء ـ وأولئك ـ بالٌ.. حتى أخرجوه من البصرةِ مطرودًا.

أكثرُ من ذلك ـ وأشدُّ تعنتاً.. أنَّ نُقادَ العصور العباسية وضعوا ما اتفقوا على تسميته: (عمودَ الشعرِ)، وهو مجموعةٌ من الأنظمة الصارمة، والمقاييس المحكمة، المستقاة من الشعرِ القديم وتقاليد بنائه، في التحام أجزاء النظم والتئامها، وشرف المعنى وصحته، واستقامة اللفظ وجزالته، مع المقاربة في التشبيه، ومناسبةَ المستعارِ منه للمستعار، وتخيّر لذيذ الوزنِ المُوائم

(1) الأغاني ص ١٠٢٨. (2) المصدر السابق ص ٩٩٢.

المقاربةِ في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار، وتخيّر لذيذ الوزن المُوائم لموضوعه.(١)

على أيةِ حالٍ.. ما فتئ النقادُ العلماء، ينفثون في روع الشعراء، أن هذا الشعر القديم هو القدوةُ المثلى، ودونهُ لن يكون لهم مستقبلٌ في عالم الشعرِ، فجمعوا لهم مفردات اللغة، وسماها بعضهم معجم ألفاظ الشعرِ، ورصدوا الشعرَ الجاهليَّ والإسلاميَّ رصداً دقيقاً متأنياً، ودوّنوا لهم المقاييس في المعاني والألفاظ والأوزان، وعابُوا كل شعرٍ حاول أصحابهُ الخروجَ به عن هذا المنهج، أو حتى فكّروا في مجرد الانحراف عن ذلك الاتجاه الإجباري، فكانوا ـ بذلك ـ عقبة كأداء في طريق التجديد الشعري.

يُروى أن ابن الأعرابيَّ كان يقولُ:(٢)

«... وإنما أشعارُ المحدثين ـ مثل أبي نُواس وغيره ـ مثلُ الريحان، يشمُّ يوماً، فيذوي، فيُرمى به، وأشعارُ القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركتهُ ازدادَ طيباً...».

وكان ابنُ مناذرٍ يقولُ لخلادٍ الأرقم:(٣)

«اتقِ اللهَ..

واحكمْ بين شعري وشعر عديٍّ بن زيدٍ..

ولا تقلْ : ذاك جاهليٌّ وهذا عباسي..

وذاك قديمٌ، وهذا مُحْدَثٌ..

فتحكم بين العصرين!!..

ولكن احكمْ بين الشعرينِ!!..

ودعْ العصبيةَ...».

وحين عرض ابن مُناذرٍ.. قصيدتهُ الدالية المشهورة، في رثاء عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفيّ، التي يقولُ فيها:(٤)

إنَّ عبد المجيدِ يومَ تولّى ... هدَّ ركناً ما كانَ بالمهدودِ

لأقيمنَّ مأتماً كنجوم الليـ ... ـلِ يلطمنَ حرَّ الخدودِ

حين عرضها على أبي عُبيدةَ لم تُعْجِبْهُ، وصدف عنها، وقال مُتأففاً:

ـ دعنا من هذا..

وهكذا .. كان النقادُ يُفضلونَ القديم لمجرد قدمه، وكانوا يرفضون المستحدث

---

(١) راجع فلسفة عمود الشعر، ومقاييسه، ووصفه في:

ـ الوساطة بين المُتنبي وخصومه ـ علي بن عبد العزيز الجرجاني ص ٣٣ وما بعدها، تحقيق محمد أبو الفضل.

ـ شرح ديوان الحماسة ـ المرزوقي ص ٨ وما بعدها، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة ١٩٥٢م.

(٢) المُوشح ـ المرزباني ص ٣٨٤ تحقيق علي البجاوي.

وانظر : العصر العباسي الأول ـ د. شوقي ضيف ص ١٤٠ ، ١٤١، طبع دار المعارف بمصر ١٩٦٦م.

(٣) الأغاني ص ٦٩٦٤.

(٤) المصدر السابق ٦٩٧٢.

لمجردِ حداثته، حتى لو كان جيداً.. يقول الأصمعي:[1]

«... وبشارٌ خاتمةُ الشعراء..

والله.. لولا أن أيامهُ تأخرتْ، لفضلتُهُ على كثير منهم...».

ويقولُ كلثوم بنُ عمرو العتابي، عن أبي نُواسٍ:[2]

«... واللّه.. لو أدركَ الخبيثُ الجاهليةَ، ما فُضِّلَ عليهِ أحدٌ...».

ويُروى أن إبراهيمَ بن إسحاقَ الموصليَّ.. أنشدَ الأصمعيَّ بيتين من شعره:[3]

هل إلى نظرةٍ إليكَ سبيلُ؟!

يُروَ منها الصَّدى ويشفَى الغليلُ

إنَّ ما قلَّ منكَ يكثُرُ عندي

وكثيرٌ ـ ممَّنْ تُحِبُّ ـ القليلُ

دون أن يسمي قائلهما، فاستحسنهما الأصمعيُّ، وأظهرَ إعجابهُ الشديد بهما، ثم قال مقرظاً:

ـ هذا الديباجُ الخسروانيُّ..

هذا الوشيُ الاسكندرانيُّ..

لمنْ هذا الشعرُ؟؟!!

يقولُ إبراهيمُ:

ـ فانفرجَتْ أساريري، وتهللتُ فرحاً، وقلتُ من فوري:

هذا الشعرُ لي.. هذا الشعرُ لي.. إنهُ ابنُ ليلتِهِ.

فامتعضَ الأصمعيُّ، وغيَّرَ رأيَهُ ـ من فورِهِ ـ قائلاً:

ـ خَسِئتَ .. أفسدتهُ، أفسدتهُ..

إنَّ التوليدَ فيهِ لَبَيِّنٌ.

وكانَ مع ابنِ الأعرابيِّ صحيفةٌ لا تفارقُ كُمَّهُ، وذاتَ يومٍ.. تركها ـ غفلةً ـ وقام لبعض حاجته، فنظرَ الحاضرونَ فيها، فإذا بها أشعارٌ كثيرةٌ ـ لأبي نُواسٍ ـ في الخمر، فأخذتهم الحيرةُ، واستبدتْ بهم الدهشةُ؛ لأنهم كانوا إذا ذكروا أبا نُواسٍ، استخفَّ ابنُ الأعرابيِّ به ويذكره، فلمَّا رجعَ، قالوا له:[4]

ـ عجِبْنا من ازدرائكَ لأبي نُواس، مع تدوينكَ شعرَهُ!!

فقال:

ـ أو قرأتُمْ ما في الصحيفةِ؟!

إنَّ أبا نُوَاس لمِنْ أشعرِ الناس، وما يمنعنا من روايةِ شعرهِ إلا تبذُّلُهُ وسخفُهُ!!

ويروي أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي، يقولُ:[5]

---

(١) الأغاني ص ٩٨٩.

(٢) المصدر السابق ص ٩٨٦٦.

(٣) المصدر نفسه ص ١٩٦٢.

(٤) ملحق الأغاني ص ٩٨٦٧.

(٥) أخبار أبي تمام ص ١٧٥، ١٧٦.

ـ وجّه بي والدي إلى ابن الأعرابيّ لأقرأ عليه أشعاراً، فقرأتُ عليه من أشعارِ هُذيل، ولمّا كنتُ معجباً بأبي تمام، فقد قرأتُ أرجُوزتَه، على أنها لبعض شعراء هُذَيْل:

وعاذلٍ عذلتُهُ في عَذْلِه

فظنَّ أنّي جاهلٌ منْ جَهلِهِ

حتى أتممتها.

فقال لي:

ـ اكْتُبْ لي هذه..

فكتبتها له، ثم سألتهُ:

ـ أحسنةٌ هي؟؟!!

قال:

ـ ما سمعتُ بأحسنَ منها.

فقلتُ:

ـ إنها لأبي تمام!!

فظهرَ التغيُّرُ في وجهِه، وصاحَ مغضباً:

ـ خرِّقْ.. خرِّقْ.

ويُعلِّقُ عبد الله بن المعتزّ على تلكَ الواقعة بقوله:(١)

«... وهذا الفعلُ من العلماء مُفْرطُ القبح؛ لأنه يجبُ ألا يدفعَ إحسانُ محسنٌ، عدواً كان أو صديقاً، وأن تُؤخذَ الفائدةُ من الرفيع والوضيع،... ...».

وكان أبو عمرو بن العلاء يَختمُ الشعر بذي الرُّمّة، ويختمُ الرَّجزَ بروبة، فقيل له:(٢)

ـ فما تقولُ في هؤلاءِ الذين يقولون الشعرَ من المحدثين؟؟!!

فأجاب:

ـ إنهم كَلٌّ على غيرهم..

إنْ قالوا حسناً فقدْ سُبقُوا إليه..

وإن قالوا قبيحاً فمنْ عندهم.

ويُكملُ ابنُ رشيقٍ.. الموازنةَ بين السلفِ، وأصحابِ الحداثة، فيقولُ:(٣)

ـ «.... ... وإنما مثلُ القُدماء والمحدثينَ كمثلِ رجلين، ابتدأ هذا بناءً فأحكمهُ وأتقنهُ، ثم أتى الآخرُ فنقشهُ وزينهُ، فالكلفةُ ظاهرةٌ على هذا وإنْ حسُنَ، والقدرةُ ظاهرةٌ على ذاك وإنْ خشُنَ.... ....».

أرأيتم ـ إذن.. إلى أيِّ مدى كانتْ سطوةُ النقادِ عائقاً مُعطلاً للتحديثِ الشعريِّ في العصرِ العباسيِّ.

ثالثاً ـ علماء اللغة والنحو:

وإلى جانب النقادِ وعليةِ القومِ، سيطرَ اللغويون في العصور العباسية ـ على عوالمِ الشعرِ والشعراء، واحتكروا ـ لأنفسهم الرأيَ الأخيرَ في فنِّ القَريض، أو الحُكمَ القاطعَ على ميادين الشعر ومجالاته، وهم ـ بثقافتهم

(١) المصدر السابق ص ١٧٦.

(٢) الأغاني ص ٦٧٤٣.

(٣) العمدة ـ ابن رشيق ج ١ ص ٧٤ تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد الطبعة الرابعة ـ دار الجيل ـ بيروت ١٩٧٤م.

وطبيعة تكوينهم ـ كانوا يتمسكون بالقديم، ويرونهُ المثلَ الذي ينبغي أن يُقاسَ عليه، أمَّا شعراءُ عصرهم ـ منْ رواد الحداثة ـ فلا ميزانَ لما يهْرِفُون، وإنْ تَفوَّقُوا فيه..

ومن هنا.. امتنعَ اللغويون عن تسجيل أشعار المحدثين، أو الاستشهاد بها في حلقات دروسهم، أو تدوينها في تآليفهم، وذلك حين رأوا الشعراء يتجافون عن طريقة السلف، في معانيهم وطريقة نظمهم، بل هددوهم بالإهمال وخُمولِ الذكر، حتى ليقول الخليلُ بنُ أحمدَ:[1]

«... إنَّما أنتُم ـ الشعراءَ ـ تبعٌ لي، وأنا سُكَّانُ السفينةِ، إنْ قرَّظتُكم ـ ورضيتُ قولكم ـ نفقتم، وإلا كسدتُم...».

ومن ثم أضحى علماءُ اللغةِ والنحوِ من حُرَّاسِ الحركة الشعرية في العصورِ العباسية، ومن أصحابِ الكلمة المسموعة النافذة، فمن نوَّهُوا به طارَ اسمُهُ، وذاعَ صيتُه، وظفرَ بمجالسة الخلفاء والوجهاء، ومن لوَّحُوا في وجهه خملَ، وعاشَ ـ عمرَهُ ـ فقيراً منسياً.

لذا.. كان الشعراءُ يحرصونَ على إرضاء اللغويين، والتودد إليهم، ونيل موافقتهم على أعمالهم قبل عرضها، فمن الشعراء من كان ينجحُ ـ بطريقةٍ أو بأخرى ـ في الوصول إلى قلوبهم، فيحظى برضاهم، ومن لا ينالُ ـ بين أيديهم ـ إلا الخيبة والإهمال، أو الحسرة والخذلان، قد يُضطرُّ ـ آنئذٍ ـ إلى تهديدهم وهجائهم.

يُرْوَى عن مروانَ بن أبي حفصة.. أنهُ لمَّا نظمَ قصيدتهُ في مدحِ الخليفة المهديِّ ـ ذهب إلى حلقة يونسَ النحويِّ وقالَ لهُ:[2]

ـ أصلحكَ اللهُ..

إنـي أرى قوماً يقولونَ الشعرَ.. لأنْ يكشف أحدُهم سوأتَهُ، ثمَّ يمشي ـ كذلك ـ في الطريق، أحسنُ منْ أنْ يُظْهِرَ هذا الشعر، وقد قُلتُ شعراً أعرضُهُ عليكَ..

فإنْ كانَ جيداً أظْهرتُهُ..

وإنْ كانَ رديئاً سترتُهُ وأخفيتُهُ..

وأنشدَهُ:

طرقتْكَ زائرةٌ.. فحيِّ خيالَهَا
بيضاءُ، تخلطُ بالجمالِ دلالَها

قادتْ فُؤادكَ فاستقادَ، ومثلُهَا
قادَ القُلُوبَ إلى الصِّبا، فأمالَهَا

فقال له يونسُ:

ـ يا هذا..

اذهبْ، فأظهرْ هذا الشعرَ..

فواللَّه لقصيدتُك بريئةٌ من العُيُوبِ.

ولأنت فيها أشعرُ منَ الأعشَى إذ يقولُ:[3]

رحلتْ سُمَيَّةُ ـ غُدْوَةً ـ أجمالَهَا
غضبَى عليكَ، فما تقولُ بدَا لهَا؟!

(١) الأغاني ص ٦٩٧٦.

(٢) المصدر السابق ص ٣٥٦٤، وراجع أيضاً ص ٣٥٥١، ٣٥٥٢. وانظر: المُوشح ـ المرزباني ص ٣٥٨.

(٣) ديوان الأعشى ص ١٥٠ دار صادر ـ بيروت ١٩٦٦م. وانظر: الأغاني ص ٣٥٤٦.

فقال له مروانُ:

ـ سررتَني ، وسؤتني..

فأمَّا الذي سررْتَني به، فارتضاؤكَ الشعرَ..

وأما الذي ساءني، فتقديمُكَ إيَّايَ على الأعشى!! وأنت تعرفُ محلَّه!!

فانبرى يونُسُ للردِّ ، قائلاً:

ـ إنَّما قدمتُك عليه في هذه القصيدةِ لا في شعره كله؛ لأنه قال:

ومُصابِ غاديةٍ.. كأنَّ تجارَهَا
نشرتْ عليه بُرودَهَا ورِحالَهَا

قدْ بِتُّ رائدَها، وشاةِ مُحاذرٍ
حَذَراً يُقِلُّ ـ بعينه ـ أغفالَهَا

فظللتُ أرعاها، وظلَّ يحوطُهَا
حتى دَنَوْتُ إذا الظَّلامُ دنا لهَا

فرمَيْتُ غفْلَةَ عينِهِ عَنْ شاتِهِ
فأصبْتُ حبَّةَ قلبِها وطِحالَهَا

والطحالُ لا يدخلُ في شيءٍ إلا أفسدَهُ..

وقصيدتُكَ سليمةٌ منْ هذا وشبْهِهِ.

وافقَ يونُسُ ـ اللغويُّ العالمُ ـ على القصيدة، وأطلعَ الحاضرينَ كلَّ الحاضرينَ ـ على حيثياتِ الموافقة، وعلى سرِّ الاستحسان..

وحينئذ.. اطمأنَّ ـ على نفسه ـ مَرْوانُ، وعلى أن قصيدتَهُ تلكَ قد نُظمتْ وفْقَ الأصول التقليدية، التي يرغبُها العلماءُ، ويثيبُ عليها الخلفاءُ، فمضى واثقاً، وأنشدها المهديَّ:

طرقَتكَ زائرةٌ.. فحيِّ خيالَهَا
بيضاءُ ، تخلطُ بالجمالِ دلالَهَا

قادتْ فُؤادَكَ فاستقادَ، ومثلُهَا
قادَ القلوبَ إلى الصِّبا، فأمالَهَا

فأنصتَ النَّاسُ لها، حتَّى بلغَ إلى قوله:

هلْ تَطْمِسُونَ منَ السَّماءِ نُجُومَهَا
بأكُفِّكُم؟! أو تستُرُونَ هلالَهَا؟!

أو تجْحَدُونَ مَقالَةً مِنْ رَبِّكُم
جِبْريلُ بلَّغَها النَّبيَّ.. فقالَها؟!

شهدتْ منَ الأنفالِ آخرُ آيةٍ
بتُراثِهِم.. فأردتُّمُ إبْطالَهَا!!

فيقالُ: إنَّ الخليفةَ المهديَّ.. زحَفَ من صدرِ مُصلاةُ، حتَّى صارَ على البساطِ، إعجاباً بما سَمِعَ، ثمَّ قالَ:

ـ كمْ هيَ؟؟

قال مروانُ:

ـ مئةُ بيت..

فأمر لهُ بمئة ألفِ درهمٍ، فكانتْ أولَ مئةِ ألفٍ أعْطيها شاعرٌ في أيَّامِ بني العبَّاسِ.

وعلى الجهة المقابلة.. نرى الأخفشَ اللغويَّ النحويَّ، يطعنُ على بشَّار بنِ بُردٍ في قوله:(١)

فالآنَ أقْصرُ عنْ شُبَيْمَةِ باطلٍ
وأشارَ بالوجْلَى عليَّ مُشيرُ

(١) ديوان بشار ج٢ ص ٢٩٨.

وفي قوله : (١)

على الغَزَلَى منّي السلامُ ، فربّما
لهوتُ بها في ظلّ مَرْءُومةٍ زَهْرِ

وقوله ـ في صفة سفينة : (٢)

تُلاعبُ نينانَ البُحُورِ ، وربّما
رأيتَ نُفُوسَ القومِ مِنْ جريِها تَجري

قال الأخْفشُ :

لم يُسْمَعْ مِنَ الوَحل والغزل فَعلَى ..
ولمْ أسمعْ بـ نُونٍ ونينان .(٣)

فبلغَ ـ ذلكَ بشّاراً ، فغضبَ ، وقالَ :

ـ ويْلي علي القصّارين ؟؟!!
متى كانت الفصاحة
في بيوت القصّارين
دَعوني وإيّاهُ !!

فأسرعُوا إلى العالِمِ اللّغويّ وأبلغوهُ تهديدَ بشّارٍ .. فبكى الأخفشُ ،

وجزعَ جزعاً شديداً ، فقيلَ لهُ : والآنَ .. ما يبكيك ؟!

فقالَ : وما ليَ لا أبْكي ، وقد وقعْتُ في لسان بشّار الأعمى ؟!

ثُمَّ أرسلَ الأخفشُ أصحابه ـ مريديه ـ إلى بشّار، فكذّبُوا عنه، واستوهبوا منه عرضهُ ، وسألوهُ ألا يهجوهُ ، فقال بشار :

ـ قد وهبتهُ ، معَ لؤمِ عرضه ..

فكان الأخفشُ ـ بعدَ ذلكَ ـ يحتجُّ بشعرِ بشّار ـ في دروسهِ وكُتُبه ليبلغهُ . (٤)

ويُقال : إنَّ هذه القصةَ نفسها ـ أو ما يُشبهها ـ حدثتْ مع سيبويه إمام النّحاةِ ، فقال بشّار يهجوهُ : (٥).

أسيبويَه ـ يابنَ الفارسيّةِ ـ ما الذي
تَحدّثْتَ عَنْ شتْمي، وما كنتَ تَنْبذُ ؟!
أظلْتَ تُغني ـ سادراً ـ في مساءتي
وأمُّكَ ـ بالمصريْنِ ـ تُعْطي وتأخُذُ

فتوقّاهُ سيبويه بعدَ ذلك، وكان إذا سُئلَ ، ووجدَ له شاهداً منْ شعرِ احتجَّ بهِ ، استكفافاً لشرّه .

وعلى هذا النحوِ.. احتكرَ اللغويُّون سوقَ الشعر العباسيِّ وعدّوا أنفسهم أوصياء علي الشعراء ، ومضوا يتمسكونَ ببنود عمود الشعر بَنداً بنداً ، يُشجعونَ التقليديين، ويسخون عليهم بألقابِ الجودة والمتانة ، بل يفضلون بعضهم علي القدماء، منْ ذوي الأسماء الرنّانة كما رأيتَ منْ خلال الموازنة بين أبي بصيرَ الأعشي، ومروان بن أبي حفصةَ .

وفي الوقت نفسه .. كانوا يسقطونَ الشعراء من راغبي التّجديد إسقاطاً، وليس أدل علي ذلك.. منْ أنك تري الأصمعيَّ وابن الأعرابيِّ يختمان الشعر العربيَّ باثنين ـ ابن ميادةَ (١)، وابن هرمةَ (٢) ـ من شعراء نجد والحجاز، وممن أدركوا الدولة العباسيةَ .

وأيّاً ما كانَ منْ أمرِ تلك المُوقات ، ومَهْما

---

(١) المصدر السابق ج٣ ص ٢٧٧ .
(٢) المصدر نفسه ج٢ ص ٢٨١ .
(٣) هذا وهمٌ من الأخفش ، فقد ورد هذا الجمع في المعاجم ، وفي كتب اللغة ، ففي لسان العرب ، والقاموس ، وغيرهما ـ النون : الحوت : والجمعُ : أنوانٌ ، ونينان .
(٤) راجع :الأغاني ص ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ .
(٥) ديوان بشار ج٤ ص ٤٧ ، ٤٨ .
والفارسية : امرأةٌ عاهرةٌ زانيةٌ ، كانَ أهلُ البصرة إذا أرادوا أن يُزَنُّوا إنساناً، قالوا : يابن الفارسية ، بلام العهد .

بَلغتْ قوتها .. فإنها قد ثبطت ـ فقط ـ اندفاع التيار، بمعنى أنها بطأتْ مسيرةَ التحديث الشعري، ولم توقفها ، فما كانت جملةً من العوائق الشكلية لتمنع الروح الجديدة، منْ أنْ تظهر سماتها على فنِ الشعر؛ ذلكَ .. أنَّ الشر هو الوترُ الحساس الذي يتحدك بحركة الحياة منْ حوله .

نعمْ .. حاولَ الخلفاءُ ـ والنقادُ ، وعلماء اللغة ـ أن يقاوموا تلكَ الحركات التحرريةَ ، التي بدأت تطفو على سطح الفنّ الشعري، إبانَ العصور العباسية ، بيد أن هذه المقاومة ما وصلتْ ـ وما كان لها أن تصلَ ـ إلى نهاية الشوط ، فلم تنجحْ في اقتلاع جذور التجديد، بل لم تصمد ـ طويلاً ـ أمام تياره الجارف؛ لأن الشعر لابد أن يحمل سمت حياة يعيشها، ويصدر عنها ، فلا مناص ـ إذن ـ من أن يصور الشعر العباسي الحياةَ العباسيةَ ، وأن يصفَ كلَ ما حفلتْ به منْ أفانين الثقافات، ومظاهر الحضارة ، وألوان الترف، وقيم الأخلاق، ونزعات السلوك، وشتى صور الحياة الاجتماعية.

ولقدْ تمكّنَ الشعراءَ ـ من أبناء هذا العصر ـ ورغم كله الضغوط أن يستحدثوا لأنفسهم أسلوباً جديداً ، عرف باسم : أسلوب المولدين ... أسلوب يقوم على عتاد منَ القديم، وعدة من الذوق الحضري الجديد، أسلوب ينفي ـ عن نفسه ـ ألفاظ العامة المبتذلة ، كما ينأى عن الفاظ البدو الحوشية، أسلوبٌ يحافظ على مادة اللغة ومقوماتها النحوية والتصريفية، ويوائم بينها وبين حياة العباسيين المتحضرة، وكان الشعراء : بشار بن برد، ومسلم بنْ الوليد، وأبو نواس ، وأمثالهم، في طليعة من أرسَواهذا النظام المولد الجديد ، ثم تلاهم جيلٌ منَ الشعراء، توزعوا بين من يؤثرون الليونة والسهولة، مثل أبي العتاهية ، وبين منْ يؤثرون الليونة والسهولةَ ، مثل أبي تمام والبحتري، ومنْ بعدهما المتنبي وأبو العلاء وأبو فراس.

وأخذَ الشعراءُ يتوالونَ على هذا النّهج ، يجتهدونَ بالإضافة والتجديد، ويعملونَ على تطوير الشكل البنائي للشعرِ القديم ، بما يتلاءم ومعطيات الحداثة العباسيةِ، فالمديح الجاهلي الذي كانَ الشاعرُ فيه يصوّرُ المثل الخُلقي الرفيع في عصره، مجسداً في شخص ممدوحه، أضحى ـ في العصور العباسية ـ يتضمنُ ـ إلى جانب ذلك ـ أعمال الدولة وأمجادها ، في شتى الميادين الحربية والعلمية والصناعية والمعمارية ، وقس علي المديح بقيّة الفنون .

والغريبُ ، والمدهشُ .. أنْ تخفّ لهجةُ النقاد تجاه الحداثة، وأنْ نرى مواقفهم النقديةَ تتخذُ صورة أخرى ، يلتزمون الأسس الفنية الموضوعيةَ لنقد الشعر ، فلا يقدمون القديم لمجرد أنه قديمٌ ، ولا يؤخرون المولد

(١) الرمّاح بن أبرد بن ثوبان ، منْ مضر العرب ، ومنْ مخضرمي الدّولتين ، الأموية والعباسية .. وأمهُ ميادةُ : أمّ ولدٍ بربريةٌ ..

مات ابن ميادة في صدر خلافة المنصور ، لكنه لم يفد إليه؛ لما بلغه من قلة رغبة المنصور في مدائح الشعراء ، وقلة ثوابه لهم .

(راجع : الأغاني ص ٦٧٨ وما بعدها .)

(٢) إبراهيم بنُ علي بن سلمه بن هرمة ، عربي أصيلٌ ينتهي به النسب إلى فهرس قريش .ولد ابن هرمة سنة ٩٠ هـ وأنشد الخليفه المنصور سنة ١٤٠ هـ قصيدة قال فيها :

إنَّ الغواني قد أعرضن مقليةً لما رمى هدف الخمسين ميلادي

وعمرَ ـ بعدها ـ مدة طويلة .

(راجع : الأغاني ص ١٥٨١ وما بعدها).

لمجرد أنه محدثٌ ، حتى ليقول ابن قتيبة: (١)

«...... ، ..... ولمْ أقصدْ ـ فيما ذكرتهُ من شعر كلِّ شاعر ـ سبيلَ مَنْ قلَّدَ، أوْ استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم ـ منهم ـ بعين الجلالة لتقدمه ، ولا المتأخر ـ منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل إلى الطريقتين، وأعطيت كلاً حقهُ ، ووفرت عليه حظهُ .... ، .... » .

ثُمَّ يَمْضي ابنُ قُتيبةَ ـ بعد ذلكَ ـ إلى كلام طويل ، ينعى فيه على المتعصبينَ للقديم لمجردِ أنه قديم.

وكيفما سارتْ الأمورُ .. فإنَّهُ يُمكننا القول : إنَّ الشِّعر العبَّاسي على الرَّغم منَ القيُود التي أحاطتْ به في باديءِ الأمرِ ـ فثبطتْ همتَهُ، وعوّقتْ اندفاعةَ التحديث فيه ، بل أوهنت عزيمة الشعراء، في القرن العباسي الأوّل، على الرّغم منْ ذلكَ .. نرى الشعر قد انطلق مع الحياة ، وسايرَ النّزعات المتعددة، والاتجاهات المختلفة .

والشعْر العبّاسيُّ ـ بهذا يمثّلُ طوراً من أطوار الشعر العربي، يحمل كلَّ سمات النقلة الهائلة ، التي غيرت مناهج الناس في التفكيرَ والتعبيرَ، وأنماط السلوك تجاه الحياة والكون.

المصادر والمراجع

١ ـ أخبار أبي تمام ـ أبو بكر الصولي ـ الطبعة الثالثة ـ تحقيق : خليل عساكر وزميليه ـ دار الآفاق ـ بيروت ١٩٨٠ م .

٢ ـ الأغاني ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ تحقيق : إبراهيم الإبياري ـ مطابع دار الشعب ـ القاهرة .

٣ ـ حديث الأربعاء ، طه حسين ـ الطبعة ١٠ ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٦م.

٤ ـ ديوانُ أبي نواس ـ شرح علي فاعور ـ الطبعة الأولى ـ دار الكتب العلمية بيروت سنة ١٩٨٧ م .

٥ ـ ديوان الأعشي ـ دار صادر ـ بيروت ١٩٦٦ م .

٦ ـ ديوان بشار بن برد ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٤م .

٧ ـ شرح ديوان الحماسة ـ المرزوقي ـ تحقيق : أحمد أمين ، وعبد السلام هارون الطبعة الأولى ـ القاهرة ١٩٥٢ م .

٨ ـ الشعرُ والشعراء ـ ابن قتيبة ـ تحقيق : أحمد شاكر ـ الطبعة ٣ القاهرة ١٩٧٧م .

٩ ـ العصر العباسيُّ الأول ـ د شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٦ م.

١٠ ـ العمدة ـ ابن رشيق ـ تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ـ الطبعة الرابعة دار الجيل ـ بيروت ١٩٧٤ م .

١١ ـ القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي، د . توفيق الفيل ـ مطبوعات جامعة الكويت .

١٢ ـ ملحق الأغاني ـ أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق : إبراهيم الإبياري مطابع دار الشعب ـ القاهرة .

١٣ ـ الممتع في صنعة الشعر ـ عبد الكريم النهشلي القيرواني ، تحقيق د . محمد زغلول سلاّم ـ نشر منشأة المعارف ـ الإسكندرية ١٩٩٧ م .

١٤ ـ المُوشّح ـ المرزباني ـ تحقيق : على البجاوي .

١٥ ـ الوساطة بين المتنبي وخصُومه ـ علي بن عبد العزيز الجرجاني ـ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم .

(١) الشعرُ والشعراء ـ ابن قتيبة ج١ ص ٨٦ تحقيق : أحمد شاكر ـ الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٧٧ م .

مفهوم الشعر فى التراث العربى
بين التقليد والتجديد

د. عبد الحكيم حسان *

إذا كان الشعر فى كل انحاء العالم يعانى اليوم من سيطرة عقلانية العلم من ناحية ومن اتساع جمهور الرواية وغيرها من الأشكال القصصية على حساب جمهوره من ناحية أخرى فإن الشعر العربى على درجة الخصوص يعانى من مشكلة ثالثة أشد خطرا على كيانه من الخطرين السابقين. تلك هى مشكلة «الصدام الثقافى» الذى بدأ بين الثقافة العربية والثقافة الأوربية منذ ما يقرب من قرنين من الزمان.

فقد بدأ هذا الصدام فى مراحله، الأولى منبها للوعى عندنا بوجود من يفوقنا ثقافة وحضارة فى هذا العالم. وتطور الوعى بوجود هذا التراث إلى استحسان الإفادة منه ثم إلى الإحساس بأنه يفرض وجوده علينا إلى الحد الذى يغير عنده من ثقافتنا تغييراً اختلفت الآراء عندنا فى مداه وفى طبيعة آثاره؛ فقد رأى بعضنا فى هذا التغيير إثراء لثقافتنا يعينها على التقدم ومواكبة العصر بينما عدّه آخر «غزوا ثقافياً» يحمل فى طياته خطراً أعظم مما انطوى عليه الغزو العسكرى وما ينطوى عليه النفوذ السياسى والغزو الاقتصادى.

واعتقد أن من المسلم به أن لكل ثقافة

(*) أستاذ الأدب المقارن بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة

مقومات ــ كالعقيدة واللغة والعادات والتقاليد ووسائل التعبير الفنى وغير ذلك ـ وأن أى تغيير فى أحد هذه المكونات يستتبع تغييراً فى الثقافة كلها. فأى تغيير يطرأ على عقيدة أمة من الأمم يتبعه بالضرورة تغير فى ثقافة هذه الأمة. ويصدق هذا على أى تغيير يطرأ على لغتنا أو عاداتنا أو تقاليدها أو وسائل التعبير عندها. ويطول بنا الحديث إذا حاولنا الخوض فى قوانين هذه التغير والصور التى يتم بها، والظروف التى تعين على تحققه أن تفوق هذه التحقق . لكن من الممكن أن نقول إن هذه التغير يمكن أن يكون صحيا إذا تم عن خبرة واختيار لكنه لا يمكن أن يكون فى صالح الأمة إذا تم بغير تخطيط أو عن طريق القهر. فالتغيير القائم على الخبرة والاختيار لا يتم إلا حين يكون هنا نوع من الانسجام والتوازن فى العناصر الثقافية المرسلة والمستقبلة . ولما كان الشعر العربى قد تعرض من حيث المفهوم لصدام مع الشعر الأجنبى مرة فى العصر العباسى ومرة فى العصر الحاضر فإن من المفيد أن نلقى بعض الضوء على هاتين الواقعتين من الصدام وأن نحاول تقويم النتائج فى كل منهما . وذلك بأن نعرض لمفهوم الشعر فى أوربا ولمفهوم الشعر فى التراث العربى لنبين مواطن التقارب ومواطن التباعد بينها .

* * *

لمفهوم الشعر فى التراث الأوربى تاريخ طويل يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وقد دفع ذلك بعض من أرخوا لهذا المفهوم أن يقسموا هذا التاريخ الطويل إلى أربع مراحل ساد فى كل مرحلة منها شكل من أشكال هذا المفهوم أو نظرية شعرية تختلف قليلاً أو كثيراً عن مثيلاتها فى المراحل الأخرى . وهذه النظريات حسب ترتيبها التاريخى هى : نظرية المحاكاة والنظرية النفعية والنظرية التعبيرية وأخيراً النظرية الموضوعية . وقد قام هذا التقسيم على أساس أن لعملية الإبداع أركانا أربعة هى : العمل الأدبى والطبيعة والمتلقّى والشاعر وأن كل مرحلة من مراحل تطور مفهوم الشعر الأربع ركزت على أحد هذه الأركان أكثر مما ركزت على غيره من الأركان الثلاثة الأخرى .

وتبدأ النظرية الأولى وهى نظرية المحاكاة: بأفلاطون . وتقوم أساساً على أن الفن بصفة عامة محاكاة للطبيعة. أى أن التركيز فى هذه النظرية كان على الطبيعة أكثر مما كان على العمل الأدبى أو على المتلقى أو على الفنان . ومن المعروف أن أفلاطون عالج نظرية المحاكاة هذه من خلال فلسفته فى المعرفة ولم يقصد أن يقيم نظرية للفن لذاتها . فالوجود عنده مكون من مراتب كل واحدة منها محاكاة لسابقتها أو الأعلى منها . فهناك عالم المثل وتليه الطبيعة التى هى محاكاة له،

ثم يأتى الفن فى المرتبة الثالثة لأنه محاكاة للطبيعة . وبالرغم من أن أفلاطون تحدث فى بعض محاوراته عن الفن فوصفه بأنه إلهام - فإنه أدان الشعراء فى جمهوريته على أساس أن الشعر يحاكى انفعالات فى النفس ينبغى أن لا يكون لها وجود فى المجتمع المثالى الذى تحدث عنه، وقد قدم أرسطو حلا لهذا الإشكال القائم بين وصف أفلاطون الشعر بأنه إلهام أو وحى وبين كونه مفسدا للشباب لإثارته بعض الانفعالات التى ينبغى أن تظل مكبوته . وذلك عن طريق إلغاء الفجوة التى تفصل بين عالم المثل والطبيعة إذ جعل مثال كل شىء فيه، وسمى ذلك المثال شكلا، وقصد بذلك الشكل أقصى ما يمكن أن يصل إليه الشىء بمقوماته، ولذلك فبالرغم من إبقاء أرسطو على مصطلح المحاكاة فإن معناها عنده اختلف عن معناها عند أفلاطون . فبينما كان معناها عند أفلاطون التقليد أو النسخ تحول هذا المعنى الآلى إلى الانتقاء والاختيار، لأن الفنان حين يحاكى موضوعه لا يقدم صورة ضوئية له وانما يختار منه تلك العناصر الأكثر دلالة على هويته أو كنهه أو شكله . بل إن أرسطو لم يقف عند هذا الحد فهو - بعد أن تحدث عن موضوع المحاكاة تناول بالتحليل بقية عناصر العمل الأدبى بوصفها من المكونات الأساسية لمفهومه . ولما كان كلامه فى المأساة فإنه تكلم عن عناصرها الستة: الحبكة والشخصيات والفكرة واللغة والمناظر والموسيقى . وبذلك تناول أرسطو بالدراسة «بنية العملى الأدبى» حسب التعبير الحديث، وقدم لنا نظرية عن الشعر لا تختلف فحسب عن نظرية أفلاطون، بل يقترب كثيراً من النظرية الرابعة التى سيأتى الحديث عنها بعد قليل . وإذا كان لا بد من تعليق شامل على النظرية الإغريقية كلها فإن من الممكن القول إنها قديمة ترجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد وإنها نشأت أساسا من الفكر الفلسفى العام ولم تنشأ عن التناول العملى للشعر، وإن كان أرسطو قد ضرب أمثلة من الأدب اليونانى على ما ساق من أراء نظرية مجردة فى كتابه.

وعلى يد الرومان بدأ الاهتمام النقدى يتركز على المتلقى . ففيما بعد الفقرة الأساسية فى كتاب فن الشعر لهوراس يقرر أن هدف الشاعر هو إما أن يعلم أو أن يمتع أو أن يمزج بينهما . وهذا اهتمام بالمتلقى . والاهتمام بالمتلقى هو جوهر النظرية النفعية أو العملية . ويؤخذ من كلام هوراس أنه يقدم المتعة على الفائدة، وأنه يجعل الفائدة وسيلة للإمتاع وبخاصة للكبار الذين يتجذبون إلى كل ما يتضمن درسا . ولكن التوازن بين الإفادة والامتاع اختل مع الزمن فأصبح الهدف الأساسى للشعر عند غالبية نقاد عصر النهضة هو التأثير الخلقى . ولكى تفى العقيدة بغرض التعليم لابد أن تصاغ بطريقة

خاصة ، ومن هنا كانت مهارة الشاعر وبراعة صنعته ضروريتين لتحقيق التأثير المطلوب. وبذلك ظهرت القواعد التى استخرجت من خصائص روائع الأعمال الأدبية وانبنت على القوانين التى تحتم استجابات النفس الإنسانية لها . لقد كانت هذه النظرية سمة النقد الأدبى من هوارس إلى القرن الثامن عشر ، وهى لذلك تمثل الموقف الجمالى الأساسى لأوربا . وفى هذه النظرية النقدية يعد الشاعر مسئولاً عن إمتاع جمهوره عن طريق استحثاث قدرات نفسه الخلاقة . وبالتدريج انتقل مركز الاهتمام من الجمهور إلى عبقرية الشاعر وخياله المبدع وتلقائية مشاعره على حساب أحكامه وعلمه وقواعد فنه . وبذلك أخلى المتلقى مكانه فى المقدمة وتقدم الشاعر ليشغله ولتظهر نظرية ثالثة تحل محل النظرية النفعية هى النظرية التعبيرية .

جاء أول تعبير عن النظرية التعبيرية من قلم الشاعر الإنجليزى «وردزورث» فى مقدمته المشهورة لديوان «مواويل وجدانية» لسنة ١٨٠٠ حين كتب : «الشعر هو النبض التلقائى لمشاعر قوية» . وقد ورد هذا التعريف مرتين فى هذه المقدمة . وعلى أساسه أقام نظريته فيما يناسب الشعر من موضوعات ولغة وتأثير وقيمة . وقد صدر عن أبرز النقاد الرومانتيكيين تعريفات للشعر وأقوال عنه تكشف عن التحول فى الاهتمام إلى الشاعر نفسه . فكل هؤلاء نظروا إلى الشعر على أنه تعبير عن أفكار الشاعر ومشاعره . أو بعبارة أخرى فإن الإبداع ليس إلا تلك العملية التى تكيف أو تمتزج فيها الصور والأفكار والمشاعر التى تموج بها نفس الشاعر . وبذلك يصبح العمل الأدبى إظهاراً لما هو باطن وتصبح مصدر القصيدة صفات عقل الشاعر وأسلوبه فى العمل . ويرى إبرامز صاحب هذا العرض لمفهوم الشعر فى التراث الأوربى أن أهم عنصر فى القصيدة يصبح بناء على ذلك - اللغة وبخاصة أوجه البلاغة ، ويصبح أهم سؤال فى نقد القصيدة هو عما إذا كانت اللغة وأوجه البلاغة صادرة صدورا طبيعيا عن خيال الشاعر وعواطفه أو أنها مجرد تقليد للصياغة الشعرية المتعارف عليها . لم يعد يقال - كما يقال فى نظرية المحاكاة - هل هذه القصيدة صادقة فى محاكاة الطبيعة ؟ ولا يقال - كما يقال فى النظرية النفعية - هى وافية بما يتطلبه النقد أو بما يتطلبه الجمهور ؟ بل يقال - بناء على هذه النظرية التعبيرية - هل القصيدة أصيلة ؟ وما مدى اتفاقها مع مقاصد الشاعر ومشاعره والحالة العقلية له وقت تأليفها؟ . وبعبارة أخرى لم تعد القصيدة محاكاة للطبيعة - فى شكلها الواقعى أو المتخيل - ولم تعد مرآة تنعكس فيها صورة الطبيعة بل أصبحت زجاجاً شفافاً يمكن من خلاله أن يطلع القارئ على عقل الشاعر وقلبه . وبذلك

أصبح الأدب منذ بداية القرن التاسع عشر سجلاً للشخصية .

والنظرية الرابعة والأخيرة هي النظرية الموضوعية التي تنظر إلى العمل الأدبي وعناصره المكونة له والعلاقات التي تربط بين هذه العناصر وبعض. على أن ذلك كله كيان واحد مستقل عن أي عنصر أو عامل خارجي كالطبيعة أو الشاعر أو المتلقي أو ما يكون للعمل الأدي من تأثير . وترجع جذور هذه النظرية إلى أرسطو. فبالرغم من أن هذا الفيلسوف بدأ كتابة بمعالجة الشعر في إطار نظرية المحاكاة التي ورثها عن أفلاطون فإنه ما لبث بعد أن قسم الشعر إلى أنواع وبدأ يتناول كل نوع على حدة، أن ركز على العمل الأدبي فبين العناصر المكونة للمأساة وطبيعة كل عنصر منها وعلاقته بغيره من العناصر إلى غير ذلك ـ من الدراسة التي يمكن أن تعد نواة للدراسات الشكلية الحديثة. لكن بداية هذه النظرية بوصفها اتجاهاً نقدياً ترجع إلى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر ، حين بدأ بعض النقاد ينظرون إلى القصيدة على أنها كلٌ متكامل أو عالم قائم بذاته مستقل عن العالم الذي يعيش فيه. فقد عكف بعض النقاد ـ وبخاصة في ألمانيا ـ على تطور القضية التي صاغها الفيلسوف «كانط» وهي أن العمل الأدبي ينطوي على غرضية دون غرضه، بالإضافة إلى أن الجمال لاغرض له ولا يهدف إلى تحقيق فائدة ، في حين أهملوا إشارات كانط التي تفيد إرجاعه العمل الأدبي إلى مواهب مبدعة متلقية . وقد أصبح النظر إلى العمل الأدبي على أنه لم يكتب إلا لأجل ذاته في انفصال عن أي عامل خارجي أو غرض غير ذاته عنصرا مشتركا بين كل الاتجاهات التي أطلق عليها مصطلح «الفن للفن» . وقد سادت هذه النظرية الموضوعية في العقود الأخيرة وأصبحت من الأفكار المسيطرة في النقد .

يقول «إليوت» إننا حين ننظر في الشعر ينبغي أن ننظر إليه على أنه شعر وليس شيئاً أخر . وهو قد صادف قبولاً على نطاق واسع بالرغم من أن نقد إليوت يحيد عن هذا المبدأ أحياناً . ويقول «ماكليش» لا ينبغي للقصيدة أن تعني شيئاً بل أن تكون. وقد سار في الاتجاه ذاته نقد النقد على يد الأرسطيين الجدد في شيكاغو . وفي إطار هذا الاتجاه شنت حملات ضد ما سموه الأرتداد إلى الذاتية وبطلان الغرضية وبطلان العاطفية .. الخ .. وقد أصبح هذا الاتجاه هو الاتجاه السائد في النقد وخاصة في امريكا .

***

هذا تلخيص للعرض الذي قدمه أبرامز M. H Aherams أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كورنيل . وهذا العرض يمتاز بإبراز أهم الخصائص التي عرفت بها النظرية النقد

بمراحلها الأربع فى التراث الأوربى - ولوضوح هذه الخصائص فإن هذا العرض يفضل ما قدم الآخرون من حيث وفاؤه بغرض المقابلة بينه وبين مفهوم الشعر فى النقد العربى . لقد كانت هناك صلات بين التراث النقدى الأوربى وبين النقد العربى بالقوة أو بالفعل فى العصر العباسى ثم جدت بينهما صلة قوياً فى العصر الحديث، جعلت تأثير النقد الأوربى على النقد للعربى أمراً محقوماً ، ومع ذلك فإن المقابلة - لا المقارنة - بين الشعر فى التراثين أجدر أن تكشف عن طبيعته فى كل منها، لأن أوجه الاختلاف أكثر من أوجه التشابه بينهما - إن من الممكن أن نبادر فى ضوء العرض الذى مر إلى أن نرصد بعض الخصائص لمفهوم الشعر فى التراث الأوربى التى لا تجد لها نظيرا فى مفهوم الشعر فى التراث العربى . وذلك على النحو التالى :

أولاً : نشأ مفهوم الشعر عند اليونان من فكرة مجردة هى فكرة أن الطبيعة محاكاة لعالم المثل وأن الفن محاكاة للطبيعة وهى الفكرة التى تمثل حجر الزاوية فى النظرية الفلسفية العامة عند أفلاطون . أما مفهوم الشعر فى التراث العربى فقد نشأ عن الدراسة العملية للشعر الجاهلى فى القرن الثانى للهجرة ومن خلال نظرات نقاد ذلك القرن من النحويين واللغويين .

ثانياً : إن تاريخ مفهوم الشعر فى التراث الأوربى اتسم بالانتقال من نظرية إلى أخرى وكان الاهتمام فى كل نظرية يركز على جانب من جوانب العملية الإبداعية دون غيرها أو أكثر من غيرها . ففى مرحلة المحاكاة تركز الاهتمام على الطبيعة وفى المرحلة الموضوعية النفعية تركز على المتلقى وفى المرحلة التعبيرية كان التركيز على الشاعر بينما تركز الاهتمام فى المرحلة الموضوعية على العمل الأدبى . وكان انتقال التركيز من عنصر إلى آخر من عناصر العملية الإبداعية يعنى تغيرا فى مفهوم الشعر ذاته، أما تاريخ النظرية النقدية فى التراث العربى فلم يشهد مثل هذا الانتقال من أحد عناصر العملية الإبداعية إلى العنصر الآخر، بل كان الطابع العام له هو التراكم بمعنى أن التالى كان فى الأعم الأغلب يمثل إضافة إلى السابق دون أن يلغيه.

ثالثاً : أن النظرية النقدية فى التراث الأوربى ومن ضمنها بالطبع مفهوم الشعر كتبت بلغات متعددة . فقد تنقلت من اللغة الإغريقية إلى اللغة اللاتينية ثم إلى اللغات الأوربية الحديثة . ومن شأن التنقل بين اللغات أن يفسح المجال للتغيير من مثل ما يلاحظ فى المراحل الأربع التى سبقت الإشارة إليها . أما النقد العربى فلم يغير لغته فى أية مرحلة من مراحل تاريخه . مما يجعل المراحل التى يتكون منها هذا التاريخ أكثر تلاحما وترابطاً واستعصاء على التغيير .

هذه أهم أوجه الاختلاف بين التراثين فيما يتصل بمفهوم الشعر ، وفى ضوئها يمكن أن نمضى فى محاولة رصد الملامح الأساسية

لمفهوم الشعر في التراث العربي والكشف عن قيمته ومدى صلاحيته، لأنه يكون أساساً للإبداع الشعرى في العصر الحديث. ولقد سبقت المراحل الأولى لتطور هذه المفهوم على يد نقاد القرن الهجرى الثانى من اللغويين والنحويين بنظرات في الشعر لم يكن بينها من الترابط ما يشكل منها مفهوما واضحاً عن الشعر، لكنها أصبحت بشكل أساسى في تكوين هذا المفهوم فيما بعد. كان بعض هذه النظرات يتصل بالشكل وبعضها الآخر بالمضمون. فقد لاحظ الجاهليون شيئاً من الإقواء في شعر النابغة فأمروا مغنية أن تغنيه بهذا الأقواء حين قدم المدينة فتنبه إليه. وفى أواخر القرن الأول أو أوائل القرن الثانى نبه أحد النحاة الفرزدق إلى خطأ نحوى في شعره فأبى إصلاحه. وإذا صحت الرواية فإن النابغة فضل الخنساء على حسان لأنه لم يرض عن كلمات بعينها في بعض أبيات قصيدته. والاهتمام باللغة في نقد الشعر أمر متوقع في بيئة تعد البيان سمة تفخر بها ويتفاضل المبدعون على أساسها. ولم تقتصر هذه النظرات على اللغة بل تعدتها إلى المضمون فقد قيل عن امرئ القيس إنه أول من بكى واستبكى وشبه النساء بالبيض .. الخ. وحين لهجت تغلب بقصيدة عمرو بن كلثوم لما فيها من فخر تجاوز الحد أنكر بعض الشعراء عليهم ذلك وقال:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

وحين حكمت أم جندب بين علقمة وامرئ القيس وقد وصف كل منهما فرسه فضلت قصيدة علقمة على قصيدة امرئ القيس على أساس أن «أمرأ قيس زجر فرسه بصوته وضربه بسوطه» مما يوحى ببلادة الفرس. ويؤخذ من هذه النظرات المتصلة بالمضمون أن الشاعر الجاهلي لم يكن يستمد موضوعات شعره من الواقع أو من العالم الذى عاش فيه بل كان يستمدها من واقع هو من إبداع خياله أى من واقع مثالى أو من واقع تمنى هو أن يكون. فجفان قوم حسان ينبغى أن تجمع جمع كثرة لأنه أدل على الكرم، والفرس الجيد لا يحتاج إلى ضربة سوط ولا زجرة صوت. والمولود في قبيلة تغلب تخر له الجبابر ساجدين إذا بلغ سنّ الفطام. وهكذا اتسعت الهوة بين الشعر العربى وبين الواقع.

ومن الطبيعى أن لا يرضى الإسلام عن هذا الانفصال وبخاصة في مجال الأخلاق. ولذلك نعى القرآن الكريم على شعراء الجاهلية أنهم يقولون ما لا يفعلون. وأثنى عمر بن الخطاب رضى الله عنه على زهير وجعله أشعر شعراء قومه لأنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما فيه. وظهر من الشعراء من يقول: وإن احسن بيت أنت قائله

بيتٌ يقال إذا ما قلته صدقا

(١) محمد مندور «في الأدب والنقد» ط القاهرة ١٩٥٦، ٢٣ وما بعدها.

وهكذا نشأت قضية الصدق والكذب فى الشعر وهى قضية شغلت النقاد زمناً، ومنشؤها كما رأينا عدم تقيد الشاعر الجاهلى بالواقع ورجوعه إلى عالم استمده من أمنياته وطموحاته. وقد أصبح هذا الانفصال عن الواقع تقليدا من تقاليد الشعر توارثه الشعراء بعد ذلك حتى بعد أن تطور الكلام فى المعانى وكان واحدا من العوامل التى حالت دون الناقد العربى آنذاك ودون فهمه الصحيح لمبدأ المحاكاة الذى تردد فى كتابات كثير من النقاد فيما بعد. ولقد كانت صحوة التقاليد الجاهلية فى الشعر أثناء العصر الأموى ـ سبباً فى تاكيد الاتجاه إلى عدم تقيد الشعر بالواقع حتى إن الأصمعى فى القرن الثانى ليقول وهو التقى الورع ـ وقد سئل من أشعر الناس: «من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً وحتى شاع القول المأثور: «أعذب الشعر أكذبه».

لقد استعاد الشعر تقاليده الجاهلية فى ظل الحكم الأموى وكانت هذه التقاليد نواة لما سمي بعد ذلك بعمود الشعر. وقد شجعت مجالس الخلفاء والأمراء مشجعى الشعر على ترسيخ هذه التقاليد. وجاء نقاد القرن الثانى للهجرة من النحويين واللغويين فأضفوا على هذه التقاليد صياغة نقدية ساعدت على ظهور مفهوم للشعر رغم تركيز هؤلاء النقاد فى دراساتهم على الشعر الجاهلى، وإهمالهم ما كان يبدعه معاصروهم من الشعراء من شعر حاولوا فيه الخروج على هذا المفهوم. وقد أدى ذلك إلى قيام معركة حامية الوطيس بين هؤلاء النقاد من نحويين ولغويين وبين الشعراء، وقف فيها النقاد بإصرار موقف المدافع عن هذا المفهوم المحافظ وصارع فيها الشعراء كى يتحرروا من قيوده. وقد استطاع الشعراء أن يحققوا بعض التحرر من هذه القيود. لكنهم لم يستطيعوا الخروج على القالب التقليدى للقصيدة العربية الذى أضفى عليه ذلك المفهوم نوعاً من الثبوت وعدم القابلية للتغيُّر. ولقد وجد هذا المفهوم المحافظ أنصارا من نقاد العصور التالية وقد دافع عنه بحماس ابن قتيبة وكان من أنصاره صاحب كتاب الأغانى على سبيل المثال.

***

لقد شهد القرن الهجرى الثالث محاولتين للتخفيف من صرامة قبضة هذا المفهوم التقليدى. احداهما مستجلبة من ثقافة أجنبية والأخرى مستمدة من ذات الثقافة العربية. وربما لذلك أو لأسباب أخرى كانت نتائج المحاولتين مختلفة. نشأت المحاولة الأولى عن زيوع الثقافة الهلينية فى الثقافة العربية حين عرفت أفكار الفلاسفة اليونانيين بعد أن ترجمت بعض آثارهم ومنها كتاب أرسطو عن الشعر وكتابه الآخر عن البلاغة. فقد حاول بعض النقاد العرب فهم هذين الكتابين والانتفاع بماجاء فيهما بهدف إثراء النقد العربي. ولكن الاختلاف الكبير بين الخلفية الثقافية والأدبية للكتابين وبين خلفية

النقد العربي جعل فهم الكتابين ـ وبخاصة فن الشعر ـ أمرا غير يسير . فقد اقتحم قدامة ابن جعفر هذا المجال بجرأة نظرا لاتصاله المباشر بمصادر الثقافة الهللينية فكان كباسط كفية إلى الماء ليبلغ فاه لأنه أقام كُتابه على أساس من النظرية الأخلاقية الإغريقية فجاء غريب الروح والتوجه وإن كانت النماذج التى استشهد بها من الشعر العربي اتسمت بحسن الاختيار. أما ابن طباطبا فقد أوغل فى هذا الاتجاه برفق لأنه لم يكن على اتصال مباشر بمصادر الثقافة الهللينية كما كان قدامة . وإنما أخذ بعض الآراء اليونانية التى كانت تشيع فى أجواء الثقافة العربية فهو يتحدث ـ مثلاً ـ عن وحدة القصيدة وضرورة تلاحم أجزائها ، ويشبه هذا الوحدة بوحدة الخطب والرسائل .وهذه أجناس نثرية متأثرة بالتراث البهلوى كما أوضح ذلك صاحب ديوان المعانى. ولذلك أخطأ ابن طباطبا حين ذهب إلى أن الوسيلة لتحقيق هذه الوحدة هى أن ينثر الشاعر معانى قصيدته أولا وأن يربط بين بعض هذه المعانى وبعض ، ثم يصوغ ذلك شعراً . ويتم هذا عن عدم فهم لطبيعة المعانى الشعرية ، وعلى أن ابن طباطبا يدعو إلى النظم بدلا من الإبداع الشعرى. وبمضى الزمن اتضحت حقيقة ذلك الاختلاف الكبير بين مفهوم الشعر فى الثقافة العربية ومفهوم الشعر عند اليونان ذلك الاختلاف الذى يجعل المزج بينهما ضربا من المحال نظرا للاختلاف الكبير أيضاً بين المادة الشعرية التى يقوم عليها أحد المفهومين عن تلك التى يقوم عليها المفهوم الآخر . وقد نص على ذلك ابن سينا حين قال فى آخر تلخيصه لكتاب فن الشعر : «هذا تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول. وقد بقى منه شطر صالح . ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلام شديد التحصيل والتفصيل». فما الذى يدفع ابن سينا بعد أن قرأ كلام المعلم الأول ولخصه إلى أن يجتهد فيبتدع كلاما سديد التحصيل والتفصيل غير أن يكون كلام المعلم الأول غير مفهوم له أولا يتطابق مع الواقع الشعرى فى بيئته ؟. ولحازم القرطاجنّى كلام أكثر صراحة فى عدم التوافق بين مفهومى الشعر فى الثقافتين العربية والإغريقية . يقول : «ولو وجد هذا الحكيم فى شعر اليونانين ما يوجد فى شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع فى فنون الكلام لفظا ومبنى وتبحرهم فى أصناف المعانى وحسن تصرفهم فى وضعها ووضع الألفاظ بإزائها وفى إحكام مبانيها واقترانها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المحيلة كيف شاؤا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية». فهذا الكلام واضح فى أن القوانين الشعرية التى تضمنها فن الشعر لأرسطو لا تنطبق على الشعر العربى وأن الشعر العربى فى حاجة إلى قوانين أخرى كان أرسطو حريا أن يضعها لو

قرأ هذا الشعر، وهى القوانين التى أبدى ابن سينا إمكان أن يجتهد فيبتدعها لكنه لأمر غير معروف لم يفعل. ويؤكد هذا أن مفهوم الشعر عند اليونان لم يكن له تأثير على مفهوم الشعر فى التراث العربى رغم ما يتردد فى هذا التراث من أقوال نقدية تنسب إلى كبار مفكرى الإغريق وما يتردد فى النقد العربى من استخدام مصطلح المحاكاة .

* * *

أما المحاولة الثانية التى ظهرت فى القرن الهجرى الثالث للإفلات من صرامة المفهوم التقليدى للشعر الذى ارسى أسسه النقاد النحويون واللغويون فى القرن الثانى فقد كانت محاولة الجاحظ . فقد وقف الجاحظ على جهود نقاد القرن الثانى وعلى واقع الشعر فى القرن الثالث وعلى ما كان يدور حول إعجاز القرآن الكريم منذ فتنة المأمون . لقد وجد الجاحظ النقد العربى قبله يتحدث عن اللفظ والمعنى منذ الجاهلية بصرف النظر عن درجة ما كان عليه هذا الحديث من دقة رغم غلبة الاهتمام باللفظ على نقد النحويين واللغويين . ومن ثم كان هناك من يسوّى بين اللفظ والمعنى من حيث الأهمية وهم غالبية النقاد الذين مضوا فى هذا الطريق بعد الجاحظ. فقد وردت هذه التسوية فى صحيفة بشر بن المعتمر التى أورد الجاحظ مقتطفات منها فى البيان والتبيين . وكان من أنصارها ابن قتيبة ثم أعلام النقاد من بعد من أمثال الآمدى والجرجانى. وكان من النقاد من انتصر للفظ مثل قدامة بن جعفر؛ فقد رأى هؤلاء أن السابقين لم يتركوا لمن بعدهم مجالا فيما يتصل بالمعنى فلم يبق للاحق إلا أن يعمل مهارته فى صياغة ما تركه السابقون من معان صياغة جديدة لأن مسالك الاختراع قد سُدّت فى وجهه ، وربما كان ذلك بتأثير تلك الفكرة التى سيطرت على العقول افتتانا بتراث الأوائل، وهى أن الأول لم يترك للآخر شيئاً .

وقد سجل هذه الفكرة ابن المقفع فى مقدمة كتابه الأدب الكبير. ورددها المعرى فى شعره . ويلاحظ أن الفرق بين أنصار اللفظ والمعنى معا وأنصار اللفظ وحده ليس كبيراً إن لم يكن منعدما . لأن انصار اللفظ لم ينتصروا للفظ بوصفه كلمات مفردة . والكلمات المفردة يشترك فى استخدامها العالم والجاهل والشاعر العيىّ وإنما يقع التفاضل فى إقامة علاقات معينة بين الكلمات وتضمينها من المعانى ما هو زائد على دلالاتها الوضعية أى فى صياغتها . لقد انتصر الجاحظ للفظ بهذا المعنى فى حين مضى اكثر النقاد العرب فى الانتصار للفظ والمعنى معا . وموطن الخلاف بين الفريقين فيما يبدو يكمن فيما قصده كل فريق من كلمة «معنى» فانصار اللفظ والمعنى استخدموا الكلمة على إطلاقها دون أن يفرقوا بين المعانى العقلية والمعانى الشعرية، ولا شك أن الكلمة إذا استخدمت بهذا المعنى فإن أحدا لا يستطيع أن يدعى إمكان أن يستغنى الشعر عن المعنى. وأما الجاحظ ومن ساروا

من بعده فى طريقه فقد فرقوا بين نوعين من المعانى العقلية والمعانى الشعرية. فالمعانى العقلية موجودة فى الشعر وفى غير الشعر ولا يمكن أن تكون مجالا للتفاضل بين الشعراء لأن هذه المعانى مطروحة فى الطريق يستوى فيها العربى والعجمى، وعلى ذلك هاجم الجاحظ شعر الحكمة الذى لا يتضمن إلا معانى عقلية يستوى فيها الشعر والنثر ولذلك لا تذهب هذه المعانى إذا ما نثر الشعر - أو بعبارة أدق النظم - ولا تفقد قيمتها . أما النوع الثانى من المعانى فهو المعانى الشعرية التى تكمن فى الصياغة وفى إقامة نوع من العلاقات بين بعض الكلمات وبعض تمليها إحساسات الشاعر ورؤيته الخاصة فهى التى يتفاضل فيها الشعراء وتتسع الفروق فيها بينهم . هذا ما أدركه الجاحظ ولم يوله التيار العام للنقد العربى ما يستحق من اهتمام . لكن الجاحظ وضع بكلامه فى اللفظ والمعنى أساسا لا تجاه نما من بعده . فقد مضى البلاغيون - لأنهم من أنصار اللفظ فى هذا الاتجاه شارحين ومفصلين لآراء الجاحظ كالرمانى والخطابى وابن عبد البر مستخدمين مصطلح النظم الذى ابتدعه الجاحظ للدلالة على هذا الاتجاه النقدى غير التقليدى، إلى أن جاء عبد القاهر فرفع قواعد المذهب وأتم بناءه وقال فيه كلمته الأخيرة التى لم يضف إليها أحد ممن جاءوا بعده . بل إن أولئك الذين جاءوا بعده لم يقدروا ما حققه عبد القاهر حق قدره . فالبلاغيون بعده حولوا هذه النظرة الجمالية إلى علم سرعان ماتحجر وتحول إلى آليات لا روح فيها . والنقاد مضوا فى طريقهم التقليدى يتحدثون فى اللفظ والمعنى والسرقات والصدق والكذب وغير ذلك من القضايا التى كانت تناقش فى القرون الأولى. ومع ذلك فإن ما جد على النقد العربى من خصوبة وعمق فى القرنين الخامس والسادس كانت أثرا من آثار مفهوم الشعر عند عبدالقاهر. فقد بدأ النقاد منذ القرن الخامس يهتمون بمضمون الشعر دون إهمال لشكله؛ فابن خلدون على سبيل المثال يعرف الشعر بأنه «الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصه لصياغته» . ففى هذا التعريف يجمع ابن خلدون بين عناصر تتصل بمضمون الشعر (الاستعارة والأوصاف) وأخرى تتصل بشكله (المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه عما قبله وبعده) .

وإلى هنا نجد ابن خلدون يسير فى الطريق التقليدى الذى سلكه النقاد قبله . غير أن العبارة الأخيرة فى تعريفه (أن يكون جاريا على أساليب العرب المخصوصة الصياغته) لها أهمية خاصة لذلك يخصها هو بالشرح قائلاً« فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال تنسج فيه التراكيب أو القوالب التى تفرغ فيه» وبين أن هذا المنوال لا يرجع إلى

الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفه البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وإنما يرجع - أى المنوال - إلى صور ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص - وفى هذا نجد خلال هذا التعريف التقليدى المحافظ للشعر أصداء لمفهوم عبد القاهر للشعر . فجوهر الشعر صور ذهنية لتراكيب كلية يأتى التركيب الخاص وفق قوالبها . وهذه التراكيب أنماط عليا - إن صح التعبير - والتراكيب الخاصة التى تأتى مطابقة لها هى معانى الشعر، وهذه المعانى الخاصة يترجمها الشاعر إلى علاقات بين بعض كلمات الجملة وبعض أو بحسب تعبير عبدالقاهر إلى معان نحوية.

* * *

هذه هى الصورة التى انتهى إليها مفهوم الشعر فى التراث العربى . وهى صورة لم تنشأ عن تأثير ثقافة أجنبية ولا كانت نتيجة جهد فردى، بل تطورت على يد عدد من كبار النقاد ابتداء من الجاحظ الذى أرسى أساسها وأعطاها اسمها الذى عرفت به من بعده وهو «النظم» وانتهاء بعبد القاهر الذى فصل مسائلها وشرح قضاياها وأتى فيها بما لم يسبق به فاستحقت أن تنسب إليه وأن يعرف هو بها . ومعنى ذلك أن هذه الصورة كانت تعبيراً أصيلاً عن تراث . وإذا التقت بعض تفاصيل هذه الصورة مع بعض الاتجاهات الجمالية فى النقد الأوربى المعاصر - فإن ذلك يعد برهانا على قدرة هذا التراث على المضى فى طريقه مستقبلا مواكبا لأحدث التطورات بل ومنافسا لها . وبالرغم من أن هذا المفهوم الشعرى قد ترك آثاره فى النقد العربى فإنه لم يلق ما يستحق من اهتمام . ولو حدث هذا - مثلا - لما انتهى الأمر بالبلاغة العربية إلى هذا التحجر الذى عزلها عن النص الأدبى وحولها إلى ما يشبه المسائل الرياضية ، ولما أضاع النقاد وقتهم وجهدهم فى ذلك الجدل الطويل حول اللفظ والمعنى والصدق والكذب والسرقات وحول تلك التشريعات النقدية التى عزلت الشعر العربى عن واقعه وبخاصة فى مجال المدح والهجاء . وإذا كان المحدثون قد تحققوا نظريا من القيمة الكبرى لهذا المفهوم فإنهم لم يحاولوا الانتفاع به عمليا، ولو فعلوا لما كان هذا التركيز المسرف على المعانى العقلية فى دراسة الشعر ونقده على حساب المعانى الشعرية التى هى مكمن جمال الشعر وسره . إن هذا المفهوم ليحمل فى طياته من عناصر الجدة، ما يجعله أساسا قويا لانطلاقة عربية أصيلة فى النقد العربى تمكنه من مواكبة أحدث ما يثير النقد من قضايا وآراء، وتقيم تلك الصلة المفقودة بين الماضى والحاضر وتجنبنا ذلك الانقطاع عن التراث الذى يتهددنا صباح مساء. وأكبر الظن أن شيئاً من ذلك هو الذى دفع الأستاذ محمد عبده إلى أن يولى كتابه عبد القاهر عنايته الخاصة نشرا وتدريساً .

حاجة العلوم الإسلامية إلى التجديد

د. محمد بلتاجى*



أولاً : هل التجديد ضرورة ؟

على مدار التاريخ الإسلامى الذى أكمل اليوم أربعة عشر قرنا أنتج المسلمون عددا كبيراً من العلوم التى تتخذ موضوعها من المعارف الإسلامية : تشرحها ، وتؤصّل لها، وتطبقها، وتؤرخ لها .. حيث نشأت علوم تتخذ القرآن الكريم منطلقات لها من تفسير، وتتبع أسباب نزول الآيات، وقراءات، وغريب ألفاظ، وعلوم بلاغة وإعجاز... الخ .

كما نشأت علوم تتخذ السنّة منطلقالها : مجموعات الحديث من صحاح ومسانيد، وعلوم الرواة، والجرح والتعديل، ومصطلحات الحديث .. الخ.

كما نشأت علوم تتخذ فقه الأحكام منطلقا لها مثل : أصول الفقة ، والفقة المذهبى وتاريخ الفقه ، وقواعده، ونظرياته، وعلم اختلاف الفقهاء ... الخ .

وفى الجانب العقدى للإسلام نشأ علم التوحيد، وعلم الكلام، والفلسفة الإسلامية، والتصوف ... الخ .

وفى الجانب التاريخى نشأ علم التاريخ ، والحضارة، وما يتصل بهما وينبنى عليهما من علوم.

كما نشأت علوم أخرى كثيرة معاونة تتخذ (اللغة العربية) لغة القرآن والسنة مجالالها :

(*) أستاذ ورئيس قسم الشريعة بكلية دار العلوم جامعة القاهرة.

نحوها ، وصرفها ، وفقهها، وتاريخها ولهجاتها ، وبلاغتها، كما تتخذ من (الشعر العربي) ديوان العرب وسجل حضارتها منطلقا لدراسات وعلوم عديدة.

وقد تكوّنت من مجموع ذلك ثروة هائلة بحق تمثلت في آلاف الكتب التي حفظتها الأيام، إلى جانب آلاف أخرى مؤلفة لم يُتح لها من ظروف الحفظ ما أتيح لما بين أيدينا.

ولقد كان العلماء الأقدمون حينما يتتبعون تاريخ علم ما من هذه العلوم بالتقويم والحكم يستخدمون مصطلحات معينة تعبر عن رأى مستخدمها في مسار هذه العلم وما آل إليه أمره، فكانوا يقولون: هذا علم نضج ولم يحترق، وهذا علم نضج واحترق ، وهذا علم لم ينضج بعد ... الخ.

وفي هذا الإطار، وفيما يتصل بالعلوم الإسلامية[1] خاصة ، أطرح هذا التساؤل :

هل هذه العلوم بحاجة إلى (تجديد) ينظر في أصولها، ومناهجها، وتطورها، ونتائجها .. فيأخذ من ذلك ، ويدع، ويعدّل ، ويجدّد ، ويحذف ، ويضيف ،،أم أن هذه العلوم ـ أو بعضها ـ وصل إلينا في صورة من الكمال والاكتمال بحيث لا تحتاج إلى شيء من ذلك، وإنما الذي تحتاجه (أو نحتاجه نحن في الحقيقة فيما يتصل بها) أن نُحسن درسها وفهمها والإحاطة بها، فذلك وحدة كاف لرقينا وتقدمنا؟ أما نظرة العلماء المعاصرين (المحافظين) فتختار الإجابة الثانية ، حيث يرون أن القدماء تركوا لنا في هذه العلوم كنوزا لا تتطلب منا ـ لنصل إلى اقصى درجات الرقي والتقدم الحضاري ـ إلا أن تتمثل هذه العلوم ، وأن ندرسها ونحيط بمحتواها فذلك وحدة (كما يقولون) كاف لكي نصل إلى ما وصلت إليه أجيال سابقة كانت هي (في وقتها وعصرها) المقدمة في الصورة البشرية الشاملة .

ولا بأس بأن يستشهد هؤلاء في هذا السياق بالقول المأثور (إن آخر هذه الأمة لن يصلح إلا بماصلح عليه أولها).

وهؤلاء المحافظون يتمثلون في مؤسسات تعليمية ودراسية وتجمعات منتشرة في أنحاء العالم الإسلامي والعربي، كما يتمثلون في أفراد شديدي الإخلاص للإسلام وتراثه بعامة، لكنهم لا يملكون من الوعي بمتغيرات الحياة وفقه الواقع ما يكافئ هذا الإخلاص أو يقاربه.

ولا عجب في أن ينظر هؤلاء جميعاً إلى كل دعوة تجيب بالإيجاب على التسأول السابق نظرة الريبة والشك الذي قد يجاوز دائرة العلم والمعرفة إلى الشك في صحة العقيدة وصدق الانتماء إلى الإسلام في ذاته!

ومع إدراكنا لهذا نرى أن أصحاب الإجابة الأولى القائلين بالحاجة الماسة إلى التجديد هم الأقرب إلى الحق والصواب في ذاته ، وأقرب أيضا إلى فهم طبيعة (العلم البشري) باعتباره تراكما معرفيا من صنع

(١) أعني : التي تتخذ جانبا مباشراً من جوانب الإسلام موضوعا لها .

البشر (حتى لو كان أصله وما بنى عليه وحيا منزّلاً، كما سنوضح) ، كذلك هم الأقرب أيضاً إلى فهم متطلبات التطور الحضارى والصراع بين العقائد والنظم والتصورات ومناهج الحياة والفكر بعامة ، ومن ثم فهم الأقرب أيضاً إلى الأخذ بأسباب القوة.

وفى هذا المجال حقيقة أحب أن تكون (غاية الوضوح)، فى هذه القضية ، وهى أننى أعنى هنا بكلمة (العلم) مجموع الجهود البشرية المتتابعة التى قام بها العلماء لتأصيل وبناء قواعد ولبنات علم ما، ووضع مناهجه، والإسهام فى نتائجه بالنظر والموازنة والترجيح والاستنباط والاستقراء والحوار والإضافة والحذف .. فهذا كله مجال النظر فى التجديد وحقله ، أما (المعلوم من الدين بالضرورة) و (وثوابت الاعتقادات) و(مقررات الإسلام) و(أحكام العامة الأساسية) التى لا يسع مسلمٌ إنكارها أو جهلها أو وضعها موضع المعارضة ـ كما يقول (١) الإمام الشافعى بحق ـ فهى بعيدة أشد البعد عن مجال تساؤلى السابق.

وفى كلمة واحدة فالذى أقصده بوضوح من مصطلح (العلوم الإسلامية) فى عنوان مقالى إنما هو مجموع تراكمات الجهد البشرى المتتابع من العلماء فى الفروع الإسلامية المتعددة القابلة ـ بحكم العقيدة الإسلامية الصحيحة ذاتها ـ للنظر والتعديل والمراجعة كائنا من كان الذى قام بها؛ من حيث منزلته بين المسلمين ، وكفاءته ، وشهرته ، وفضله.

ولقد عبّر السلف عن هذه التفرقة الأولية حينما أقروا قول الإمام مالك رضى الله عنه عن أن كل إنسان يؤخذ من قوله ويرد(٢) ، إلا النبى ﷺ . (فإنه كان يوحىَ إليه) . وقبْل مالك قال أبو بكر الصديق رضى الله عنه يصف قوله وجهده البشرى فى مسألة علمية «أقول فيها برأيى؛ فإن كان صواباً فمن الله، وإن يكن خطأ فمنى ومن الشيطان)(٣) . كذلك قال عمر رضى الله عنه فى مسألة اجتهادية «هذا ما رأى عمر؛ فإن يكن صواباً فمن الله (أى من توفيقه له فى الاجتهاد)، وإن يكن خطأ فمن عمر» ثم قال «إن الرأى إنما كان من رسول الله مصيبا، إن الله كان يريه، وإنما هو منا الظن والتكلف»(٤).

وقال أبو حنيفة رضى الله عنه «علمنا هذا رأى ، وهو أحسن ما قدرنا عليه، فمن جاءنا بأفضل منه قبلناه ورجعنا إليه»(٥).

.. فالذى أطرح النظر فى تجديده وتطويره وتقويمه ليس شيئا من ثوابت الدين وليس هذا من عقيدتى ولا منهجى ـ إنما الذى أطرحه لذلك هو تراكم جهد بشرى قابل لذلك كله بجهد بشرى آخر.

(١) مواضع عديدة من (الرسالة) و (الأم) مثلا : اختلاف الحديث ص ٦ـ٧ .

(٢) وهذا يمثل جوهر عقيدة أهل السنة فى (العصمة).

(٣) أعلام الموقعين ٢/٢٤٦ وأحكام القرآن للجصاص ٢ / ١٠٤.

(٤) أعلام الموقعين ١/٦١ ـ ٦٢ وإبطال القياس والرأى لا بن حزم ص ٥٨

(٥) مواضع عديدة من (مناقب الإمام الأعظم) للموفق الملكى ، والكردرى الحنفى.

وليس من عقيدة الإسلام الصحيحة خلع رداء القداسة والحجة المطلقة على هذه الجهود البشرية المتتابعة ـ مهما بلغت قيمتها وعبقرية أصحابها ومنزلتهم ـ فلا تسوّى فى الإلزام والحجة والثبوت بثوابت الدين القاطعة وأساسياته المعلومة من الدين بالضرورة التى صدرت مباشرة عن الوحى المنزل.

ولقد قاد عدم التفرقة بين النوعين فى النظر إلى (تراث الإسلام) إلى نتائج خطيرة بحق.

ومن ذلك ما رواه السيد محمود رشيد رضا بحق فى كتابة الجامع عن (تاريخ الأستاذ الإمام محمد عبده) أن الخديوى إسماعيل باشا طلب من علماء الأزهر تأليف كتاب فى الحقوق والعقوبات موافق لحال العصر، سهل العبارة مرتب المسائل على نحو ترتيب كتب القوانين الأوربية ـ وكان هذا قبل إنشاء المحاكم الأهلية بمصر ـ فرفضوا «وكان رفضهم هذا الطلب هو السبب فى إنشاء المحاكم الأهلية ، واعتماد الحكومة فيها على قوانين فرنسا، وإلزام الحكام بترك شريعتهم وحرمانهم من فوائدها، وفى توجيه عزائم الكثيرين من نابغة الأمة إلى درس تلك القوانين في مصر وأوربا، ولولا جمود أهل النفوذ من علماء الأزهر لكانت كل هذه المحاكم (التى بمصر الآن) شرعية أهلية بالعمائم!»(١) ، ما السبب الذى حمل علماء الأزهر عندئذ على رفض هذا الطلب؟ يجيب رشيد رضا عن ذلك بقوله «ليس إبطال هؤلاء العلماء للشريعة (يعنى : بما ترتب على هذا الرفض) بعد إجابة طلب إسماعيل باشا السابق بأعجب من اعتذارهم عنه وتعللهم فيه؛ إنهم تعللوا بل احتجوا بأنهم يحافظون بذلك على الشرع وطريقة سلفهم الأزهرى فى كيفية التأليف؛ وهو أن يكون الكتاب مؤلفا من متن وشرح وحاشية، وعند زيادة البيان والتحقيق تضاف إليه التقارير ـ فهذه هى سنّة المشايخ المألوفة ـ وتأليف كتاب أو كتب يقتصر فيها على القول الصحيح ، ويجعل بعبارة سهلة مقسما إلى مسائل تسرد بالعدد على كيفية كتب القوانين، من البدع الهادمة لتلك السنة!!»(٢) ويروى رشيد رضا : حدثنى على باشا رفاعة قال: إن إسماعيل باشا لما ضاق بالمشايخ (بسبب رفضهم تقنين الأحكام الفقهية الشرعية) ذرعاً، استحضر والده رفاعة بك وعهد إليه بأن يجتهد فى إقناع شيخ الأزهر وغيره من كبار الشيوخ بإجابة هذا الطلب وقال له : إنك منهم ونشأت معهم، فأنت أقدر على إقناعهم ، فأخبرْهم أن أوربا تضطرنى ـ إذا هم لم يجيبوا ـ إلى الحكم بشريعة نابليون .

فأجابه رفاعة : إننى يا مولاى قد شخْت ولم يطعن أحد فى دينى، فلا تعرضنى لتكفير مشايخ الأزهر إياى فى آخر حياتى وأقلنى من هذا الأمر، فأقاله.

ثم بين رشيد رضا ـ بحق ـ أن كيفية

(١) تاريخ الأستاذ الإمام ١/٦٢٠ .

(٢) السابق .

تأليف الكتب الفقهية التى ألفوها ليست أمرا مقدسا يجب الالتزام به، فلم ينزل بها كتاب، ولم ترد بها سنّة، ولا جاءت فى أثر عن الصحابة والتابعين «والكيفية» التى دعوا إليها فحسبوها خرقاً فى الإسلام هى أفضل وأنفع مما حافظوا عليه»(١)

ونضيف إلى ذلك أن هذا الذى رفضوه من تفنين أحكام الفقه الإسلامى (أى صياغتها فى صورة قوانين محكمة الصياغة موحّدة الحكم) إنما هو الذى حدث بالفعل بعد قرابة نصف قرن فى مجال (الأحوال الشخصية) الذى نحّيت الشريعة إليه؛ حيث صدرت به القوانين رقم ٢٥ لسنة ١٩٢٠، والمرسوم بقانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٢٩ .. وغيرهما حتى صدور القانون رقم ١٠٠ لسنة ١٩٨٥ م ...

ومما يثير الأسف أيضاً أنه بعد إنشاء المحاكم الأهلية «ظهرت للناس بالاختبار أن المحاكم التى يحكم فيها بقانون فرنسا أضمن للحقوق وأقرب للإنصاف من المحاكم التى تستند شريعتها إلى الوحى السماوى، حتى كان شيوخ الأزهر يتحاكمون إليها»(٢) ولم يكن السبب فى هذا يرجع لشىء إلا لأوضاع خاطئة فى تنظيم المحاكم الشرعية، وتعدد الكتب والاجتهادات والفتاوى التى يرجع إليها قضاتها واختلافهم مما طالب المصلحون(٣) بإصلاحه، فاتهموا بأنهم يبتدعون فى الدين ويقلدون الكفار والمشركين والنصارى فى (تفنين الأحكام) !!

وهذا ينتهى بنا إلى أن وزر إنشاء المحاكم التى تحكم بالقوانين الوضيعية الفرنسية لم يتحمله الحكام وحدهم، بل شاركهم به بقسط وافر هؤلاء الذين جمدوا على تقديس ما ليس بمقدس، مما أدى إلى تنحية الشريعة عن مجالات متعددة للحكم، وأظهرت بمظهر العجز عن تلبية الاحتياجات التشريعية المتطورة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى ...

وقد كان الواجب على العلماء عندئذ ـ وقد أُلقى إليهم بالأمر على النحو السابق ـ أن يفعلوا كل شىء حتى لا تُنحّى الشريعة ويستبدل بها القوانين الفرنسية ، ولو من قبيل ارتكاب (أخف الضررين) إذا كان قد استقر فى أذهانهم ـ وليس ذلك بصحيح مطلقا ـ أن تفنين الأحكام الفقهية فى مواد مرتبة مستخلصة خطأ وضرراً .

أما العبارة المأثورة القائلة بأنه (لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها) فقد صلح أمرها وفلح بإنزال (ثوابت الدين) و (مقرراته الأساسية) من عقيدة ونظام حياة وأخلاق على ظروف المسلمين الأوائل وأوضاع عصرهم. وهذا هو الذى ينبغى أن يُستصحب دائماً أساسا للرقى ومشروعاً للحضارة، وليس هذا مندرجا على (الجهود البشرية

(١) السابق .
(١) نفسه .
(٢) راجع فى ذلك كتابنا (فى أحكام الأسرة) المبحث الأول

المتتابعة المتراكمة) فى صياغة العلوم الإسلامية ، ومناهجها، وتأصيلها، وتطورها، ومحتواها .. بل على النقيض من ذلك تماماً. فتطور أوضاع الحياة وتدخل الزمان والمكان والتاريخ والجغرافيا وشتى المعارف فى صياغتها يستلزم بالضرورة أن تتطور معه هذه العلوم الإسلامية بما يواكب هذا التطور الذى يحمل معه التغيير دائماً؛ ذلك أن «أحداث الحياة المتجددة تقدم لنا كل يوم مشكلات واقعية تحتاج كل منها إلى تشريع، والنصوص الدينية لم تجئ بتشريعات مفصلة لكل تلك المشكلات. ولما كنا نؤمن بأن الإسلام عقيدة ونظام للحياة، وأنه يجب علينا أن نتلمس فى نصوصه وأصوله ومقاصده كل التشريعات التى تنظم حياتنا ــ فإن هذا يقودنا بالضرورة إلى فكرة الجهد العقلى العظيم الذى يواجه المستنيرين وقادة الفكر الإسلامى فى كل جيل لاستنباط تشريعات تفصيلية من القرآن والسنة» . وتنزيل هذه النصوص على متغيرات العصر جيلا بعد جيل يستلزم ضرورة تجديد هذه العلوم بصورة متتابعة : تحذف، وتضيف، وتأخذ، وتدع، وتعدّل ، وتصحح .. إلى آخرمقتضيات هذا التجديد.

وفى هذا الإطار نفهم التوجيه القرآنى (... فلولا نفر من كل فرقه منهم طائفة ليتفقهوا فى الدين..) التوبة ١٢٢) ، (طائفة) هنا تعنى علماء المسلمين القادرين على الاجتهاد والنظر والاستنباط فى كل عصر وكل مكان.

وفى هذا الإطار أيضا نفهم الحديث النبوى الشريف (إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدّد لها دينها)(١).

والحديث يتكلم فى وضوح عن (تجديد الدين)، ولا يكون هذا التجديد بتغيير الثوابت والمقررات الأساسية، لأنه حينئذ لا يكون (تجديداً)، وإنما يكون هدما وإلغاء، إنما التجديد فى إنزال هذه الثوابت والمقررات على ظروف العصر ومتغيراته ، دون هدمها أو إلغائها، أو إحلال غيرها محلها، أو القول بأن الزمن والظروف قد تجاوزتها لأنها نزلت مرتبطة ارتباطاً جذريا بظروف نزولها ووقته .

والجهل بالحقيقة السابقة ــ أو تجاهلها ــ هو الذى قاد بعض المعاصرين إلى إطلاق وصف التجديد والتطوير على ما فى حقيقته إلغاء للنصوص وهدم نهائى لها.

فهدْم كل دلالات النص وإلغائها وتفريغه من محتواه، والقول بتاريخيته ــ لا يُعدّ تجيدا.(٢) ، كذلك ليس من التجديد الذى يعنيه الحديث القول بأن القرآن الكريم تضمن تصورات باطلة، وأساطير كانت شائعة بين الناس وقت نزوله(٣).

---

(١) رواه أبو داود عن أبى هريرة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأخرجه الطبرانى فى (الأوسط) عنه أيضاً بسند رجاله ثقات ، وأخرجه الحاكم من حديث ابن وهب وصححه «وقد اعتمد الأئمة هذا الحديث» وألف السيوطى رسالة سماها (تحفة المهتدين بأسماء المجددين). انظر : كشف الخفاء ومزيل الإلباس للعجلونى ٢٨٢/١.

(٢) راجع كتابنا : منهج عمر بن الخطاب فى التشريع ط (٢) ص ١٨١ ــ ١٩٤.

(٣) راجع كتابنا : مدخل إلى الدراسات القرآنية ط (٢) صـ ٣١١ ــ ٣٢١ .

ولعل مما يزيد معنى (التجديد) فى الحديث السابق وضوحاً الأثر الوارد (يحمل هذا العلم من كل خلف عدول ينفون عنه تحريف الغالين، وتأويل الجاهلين، وانتحال المبطلين)(١).

ثانياً: أمثلة لهذا التجديد:

(أ) من علم أصول الفقة:

بالرغم من الجهود الممتازة التى بذلها الأصوليون منذ عصر الإمام الشافعى (ت ٢٠٤هـ) فإن مباحث كثيرة فى هذا العلم تستلزم المراجعة .. وقد أدرك هذا المعنى جمع من العلماء والدارسين المعاصرين فى مقدمتهم الدكتور محمد الدسوقى (استاذ الشريعة بجامعة قطر) والدكتور على جمعة (الأستاذ بجامعة الأزهر) ، كما أدركه بعض العلماء السودانيين وغيرهم.

ويمكن أن نجد مثالاً واضحاً لما يحتاج إلى مراجعة فى موضوعى (الإجماع) و (مقاصد الشريعة) على سبيل المثال لا الحصر .

(الإجماع)

أما موضوع الإجماع فله مفهومان أصوليان:

الأول: ما أجمع عليه كافة المسلمين فى عصورهم المتتابعة منذ عصر النبى صلى الله عليه وسلم إلى عصرنا الحاضر مما لا نجد مسلماً يجهله أو يجادل فيه ، وهو المعلوم من الدين بالضرورة مثل كون الصلوات الواجبة خمس صلوات، وعدد ركعات كل صلاة، ومواقيتها، وكون الزنى والظلم وقذف المحصنات والبغى من المحرمات ، وكون الصدق والأمانة والعدل من الواجبات .. وما يماثل هذا مما (أجمع) عليه المسلمون فى عصورهم المتتابعة مما لا نجد مسلماً يجهله أو ينكر كونه من أصول الإسلام..

وليس (الإجماع) هنا مصدراً شرعياً مستقلا ثبتت به أصالة هذه الأحكام ، لأن أدلتها الأصلية ما ورد من نصوص القرآن الكريم والسنة العملية والقولية، ومن ثم فهذه الأحكام مصدرها الأصيل هو نصوص القرآن والسنة، وهى مستغنية فى إثبات الأحكام عما سواها ، فالإجماع هنا مصدر (إضافى) لم يثبت به استقلا لا شىء جديد، إنما هو التأكيد على أن كافة المسلمين علموا بهذه الأحكام ، وصدّقوا بها ، وصادقوا عليها.

وأما المفهوم **الثانى** للإجماع الأصولى فهو اتفاق المجتهدين من المسلمين فى عصر من العصور على حكم شرعى . وتخصيص (المجتهدين) هنا بالذكر – فى مقابل كافة المسلمين فى النوع الأول – دال على أن موضوع الإجماع ومحله قضية اجتهادية احتاجت إلى النظر والرأى، حيث لم يرد فيها بخصوصها نصوص قطعية الثبوت والدلالة (كما ورد فى النوع الأول).

(١) رواه البزار مرفوعاً إلى النبى صلى الله عليه وسلم عن أبى هريرة وابن عمرو ، وفيه رواية للبيهقى أيضاً ، وفيه عمر بن خالد القرشى: كذبه ابن معين وأحمد ونسبه إلى الوضع (الجامع الأزهر للحافظ المناوى ٣/١٧٤) لكن بعض العلماء حسّن بعض طرقه ، راجع (تدريب الراوى) فى الكلام على العدالة ، وبعضهم صححها (مشكاة المصابيح ١/٨٢)

والتصور الأصولى لهذا النوع الثانى تصور نظرى مجرد، لأنه لم ينتزع ـ فيما نرى ـ من الواقع الفعلى الذى يعيشه المسلمون . ويكفى فى إثبات ذلك أن نقرر أن (أهل الاجتهاد ممن تتوفر فيهم شروطه الأصلية، لم يحدّدوا تحديداً قاطعاً فى أى عصر ـ ولا فى عصر الصحابة ـ بحيث يُتفق على أنهم هم وحدهم أهل الاجتهاد. وأيضاً لم يثبت ولا مرة واحدة أن (المجتهدين) جُمعوا فى مجلس واحد، وعُرضت عليهم قضية رأى ، فاتفقوا جميعاً (دون استثناء) على قول واحد فيها أجمع رأيهم عليه وتوافق . إنما الذى كان يحدث ـ حتى فى عصر الخلفاء الراشدين(١) ـ هو عرض القضية على (من حضر) من أهل الرأى فى المجلس، وتصريح بعضهم برأيه، وسكوت بقيتهم، مما لا ينطبق عليه بحال حد الاجماع الأصولى النظرى الذى تصوره الأصوليون بعد .

أماما ما تلا عصر الصحابة من عصور فقد تباعد فيها العلماء وانتشروا فى البلد أن ـ أكثر مما حدث للصحابة ـ ولم يحدث تحديد قاطع فى أى عصر المجتهدين، ولو أنه كان قد حدث (فرضا) لما ضمن لنا (اتفاق جميعهم فى المسألة على قول واحد) . كيف ونحن نرى أنه ما من قضية عرضها النبى صلى الله عليه وسلم للرأى والمشورة والنظر بين أصحابه إلا اختلف عليها من أدلو برأيهم فيها؟ والصحابة أقرب ممن بعدهم من جموع المسلمين توافقا فى التكوين العقلى والنفسى مما يُتيح فرصة أكبر نسبياً للتوافق فى النظر والرأى، ومن أوضح الأدلة على أن الاختلاف فى الرأى اقترن بالاجتهاد دائماً ـ منذ عصر الصحابة مع تقاربهم فى التكوين تلك الواقعة المشهورة التى اختلف الصحابة فيها فى تفسير قوله صلى الله عليه وسلم (لا يصلينّ أحدكم العصر إلا فى بنى قريظة)، فمع أنها صيغة نهى مشددة تبدو واضحة الدلالة على المعنى المراد فقد اختلفوا فيها : هل المقصود منها هو المعنى الحرفى الحقيقى . وهو عدم صلاة العصر إلا بعد الوصول إلى بنى قريظة ـ أم أن المراد منها معنى مجازى حيث أراد النبى صلى الله عليه وسلم منهم الإسراع إلى بنى قريظة، وقد أسرعوا بالفعل، فلا عليهم ـ بعد تحقق المراد الحقيقى ـ إذا خالفوا الدلالة الحرفية للنهى ؟ لقد انقسم الصحابة إلى قسمين كل منهما يقول بأحد القولين، فلما علم النبى صلى الله عليه وسلم بذلك «لم يعنِّف (٢) واحدة من الطائفتين » بما يدل عليه ذلك من أن الإسلام يقبل تعدد الرأى فيما هو مجال للاجتهاد العقلى، وأن هذا التعدد هو النتيجة المتوقعة دائماً فى مثل هذه القضايا. ومن ثم نرى أن جمهور علماء الأصول ـ فى تصورهم للإجماع وتعريفهم له ـ لم ينهجوا نهجاً واقعياً منتزعاً من الأحداث والوقائع ، بل

---

(١) فمثلا فى خلافة عمر لم يثبت أنه كان يستدعى من الغزوات والأسفار جميع المجتهدين ليعرض عليهم القضايا الاجتماعية، كما لم يثبت أن جميع المجتهدين وأولى الرأى بالمدينة قد صرحوا برأيهم فى مسألة ما، واتفقوا فى هذا الرأى على قول واحد (راجع : منهج عمر بن الخطاب فى التشريع) ص ٥٤٠.

(٢) مثلاً : زاد المعاد ٢/٧٢.

نهجوا منهجاً (مثاليا) (نظريا) (متصوَّرا) بعيداً جداً عن واقع الحياة والأشياء والاعتبارات حين تصوروا أنه يمكن أن يجمع (كل) المجتهدين في عصر من العصور على قول واحد ينتهى إليه اجتهاد كل منهم فى مسألة ما تطرح للنظر والرأى ، بالرغم من اختلاف الصحابة فى كل قضية عُرضت للنظر والرأى والاجتهاد !

ولكى يكون مبحث (الإجماع) فى أصول الفقه واقعياً منتجاً للأحكام بحق ـ فإنه يحتاج إلى إعادة نظر .

ويبدو أن مقولات المنطق الأرسطى ـ وهو منطق صورى شكلى فى مجموعه ـ كانت وراء هذا التصور المثالى للإجماع، بالرغم من أن المنهج الإسلامى الصحيح فى بناء المعرفة ينطلق أساساً من ملاحظة الواقع ، واستقراء أوضاعه ومسالكه ، وعلى أساس هذا المنهج تقدم المسلمون وأمسكوا بزمام الحضارة فى العالم عدة قرون(١).

(مقاصد الشريعة)

أما مقاصد الشريعة فإن العلماء على مر العصور بذلوا فى استخلاصها من نصوص القرآن الكريم والسنة الصحيحة جهوداً كبيرة، وقد ترك بعضهم بصمات واضحة فى هذا المجال، بخاصة الشاطبى (ت ٧٩٠هـ) والعز بن عبد السلام (ت ٦٦٠هـ) وإلى حدما ابن تيمية (ت ٧٢٨ هـ) وتلميذه ابن القيم (ت ٧٥١هـ) .

بيد أن الذى يطالع آيات القرآن والسنة فى مجال هذه المقاصد يتبين له أنّ فيهما تجاوز إلى حد كبير ما استخلصه العلماء من أن المقاصد الضرورية (ما تتوقف عليه حياة الناس) تنحصر فى المحافظة على خمسة أمور هى : الدين، والنفس، والعقل، والنسل، والمال ، وأن المقاصد الحاجية (وهى ما يحتاج إليه الناس لرفع المشقة ودفع الحرج) مثل الرُخص الشرعية فى المرض والسفر ونحوهما، وأن المقاصد التحسينية (وهى ما يدخل فى الأخذ بمحاسن العادات وجميل الأخلاق)(٢).

ومع أن الذى قرره الأصوليون من ذلك يتضمن بناء عقليا وتشريعيا عظيماً ـ فإن الذى يتأمل فى مضامين آيات وأحاديث عديدة فى هذا السياق ـ وفى ضوء التطورات الحضارية والاهتمامات البشرية المعاصرة التى اختلفت كثيراً عما كانت عليه الأمور منذ قرون حينما كتب العلماء ماكتبوا فى المقاصد ـ فإنه سيتبيّن فى وضوح أن نصوص الشريعة الأصلية فى القرآن والسنة ما تزال أثرى وأحفل بالمعانى والسياقات مما قرره العلماء فى التراث الأصولى ، مما يحملنا على تلمس وجه من أوجه إعجاز النص

(١) راجع الآيات الكثيرة فى القرآن الكريم التى تحض على بذل المجهود فى الملاحظة واستقراء الواقع ، وبناء المعرفة عليها.

(٢) راجع مثلاً (أصول التشريع الإسلامى) لأستاذنا الشيخ على حسب الله رحمه الله ص ٣٣٤ وما بعدها ، وكتاب (المقاصد العامة للشريعة الإسلامية) للدكتور يوسف حامد العالم.

القرآني في عطائه المتجدد للعصور؛ حيث لا تستوعبه العقول مهما بلغت من العبقرية وشمول النظرة وعمقها، لأنه ـ كما وصفه رسول الله صلى الله عليه وسلم بحق ـ (لا تنقضي عجائبه، ولا يخلق عن كثرة الرد)(١).

وفي هذا الإطار نلقي النظرات التالية العاجلة على بعض هذه النصوص التي لم يبلغ منها العلماء السابقون مبلغاً يواكب تطلعات الإنسان المعاصر واهتماماته وهمومه. (أ) قوله تعالى: (لقد أرسلنا رسلنا بالبينات وأنزلنا معهم الكتاب والميزان ليقوم الناس بالقسط...) (الحديد٢٥) حيث لخصت الآية الكريمة المقصد الأسمى من إرسال الرسل جميعهم، وإنزال الكتب بموازين الحق، ليقوم الناس بإقرار (العدل) بين البشر، وما أحوجهم إلى إقرار هذه القيمة العظمى التي تضيع في عالم اليوم في ظل القوى المتحكمة الغاشمة على مستوى الشعوب والأمم والحكومات والأفراد!

(ب) وفي قوله تعالى لرسوله الكريم صلى الله عليه وسلم (وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين) (الأنبياء١٠٧) حصر للمقصد الأسمى من إرساله صلى الله عليه وسلم في أنه لتقرير وبث قيمة (الرحمة) وتعميمها على الخلق جميعهم لأن (العالمين) هم أجناس (٢) الخلق، دونما فارق بين إنسان وغيره، مؤمن وغير مؤمن .. حتى تسع الرحمة الحيوان والنبات بحيث يعد التعدي عليها (إفسادا) في الأرض .. وفي هذا السياق نفهم: كيف دخلت امرأة النار(٣) في هرة، وكيف يصبح قطع النبات بغير مصلحة معتبرة إفساد إلا يليق بالمؤمنين برسالة الرحمة ... الخ.

وفي الحديث (إنما بعثت رحمة) وفي رواية (إنما أنا رحمة مهداة) أي إلى الخلق جميعاً(٤).

(جـ) وفي قوله تعالى (لا إكراه في الدين) (البقرة٢٥٦) وقوله لرسوله الكريم صلى الله عليه وسلم (وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر) (الكهف ٢٩) وقوله (إنا هديناه السبيل إما شاكراً وإما كفوراً) (الإنسان٣) إقرار واضح لقيمة (حرية الإنسان في الاعتقاد) بما ينبني على ذلك ضرورة من أنه إذا كان الله سبحانه وتعالى يعطي الإنسان الاختيار في أن يؤمن به أولا يؤمن فإن هذا مندرج بالأولى على كل حريات الإنسان في مواجهة أخيه الإنسان في كافة مجالات الحريات السياسية والاجتماعية مما ينفي القهر والاستبداد من حياة الناس(٥).

(د) وفي قوله تعالى (وما جعل عليكم في الدين من حرج) (الحج ٧٨) وقوله (ما يريد

---

(١) جزء من حديث رواه الترمذي وغيره عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه مرفوعاً.

(٢) راجع: معجم ألفاظ القرآن الكريم ٦٨/٢

(٣) رواه البخاري ومسلم وأحمد وابن ماجة عن ابن عمر، مثلا كتاب بدء الخلق في البخاري.

(٤) مسلم، كتاب البر، والدارمي، باب كيف كان أول شأن النبي صلى الله عليه وسلم.

(٥) مع كون هذا لا يمنع من تنظيم ممارسة هذه الحريات بصورة توازن بين حق الفرد ومصلحة المجتمع، كي لا يستخدم هذا الحق ذريعة لهدم بنية المجتمع الأساسية. فهي إذن موازنة تنفي القهر والاستبداد مع الحفاظ على تماسك المجتمع ومصالحه العليا.

الله ليـجعل عليكم من حرج ولكن يريد ليطهركم وليتم نعمته عليكم..) (المائدة ٦) نفى لتصور بعض ضيقى العقول من كون الدين ضيقاً خالصاً ومشقة محضة وعسرا مطلقا على معتنقه، إنما هو (طهارة) و (إتمام نعمة) و(تكريم للإنسان)..

(هـ) وفى قول النبى صلى الله عليه وسلم (إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق) (١) حصر لمهمة الدين فى إتمام مكارم الأخلاق التى بها يكون الإنسان ذلك المخلوق الكريم على نفسه وعلى غيره.

.. وبعد هذه التأملات العاجلة فى بعض النصـوص ـ لعله قد تبين فى وضوح أنه قد بقى فى مبحث (مقاصد الشريعة) كلام مهم كثير عن قيم (العدل) و (الرحمة) و (الحرية) و (رفع الحرج والضيق عن الإنسان) و (إتمام مكارم الأخلاق) ـ وهى من أهم اهتمامات الإنسان المعاصر وهمومه، وهى تجاوز كثيراً ما تقرر فى التراث من الحفاظ على الكليات الخمس ..

(ب) من علم الفقه.

أما التراث العظيم للفقه الإسلام فلعل أمر تجديده أكثر ظهوراً عن غيره من العلوم الإسلامية؛ لأنه العلم الموكول له استنباط اجتهادات فقهية للقضايا المعاصرة المتجددة، وهى كثيرة فى مجال الاقتصاد والطب والاجتماع البشرى .. وغيرها . وليس أدل على ذلك من حاصل المؤتمرات والمجامع الفقهية التى عقدت فى بلاد إسلامية عديدة فى العقود الأخيرة .. وبالرغم مما بذله الفقهاء المعاصرون فيها من نظر فقهى جيد جدير بالاعتبار والتقدير فما تزال المشكلات المواجهة أكبر من هذه الجهورد التى لم تقل الكلمة الأخيرة فى كثير من التطورات الاقتصادية والطبية والاجتماعية المعاصرة .

على أن أمرتجديد الفقه لا يقتصر على البحث عن حكم لهذه التطورات الجديدة، بل ينبغى أن يتجاوزها إلى أمور عديدة فى التراث الفقهى تحتاج إلى مراجعة :

ومن ذلك ما كتبه قاسم أمين عن تعريف بعض الفقهاء للزواج حيث يقول «رأيت فى كتب الفقهاء أنهم يعرفون الزواج بأنه «عقد يملك به الرجل بُضْع المرأة» وما وجدت فيها كلمة واحدة تشير إلى أن بين الزوج والزوجة شيئاً آخر غير التمتع بقضاء الشهوة الجسدانية، وكلها خالية من الإشارة إلى الواجبات التى هى أعظم ما يطلبه شخصان مهذبان كل منهما من الآخر.

وقد رأيت فى القرآن الشريف كلاما ينطبق على الزواج ويصح أن يكون تعريفا له، ولا أعلم أن شريعة من شرائع الأمم التى وصلت إلى أقصى درجات التمدن جاءت بأحسن منه؛ قال الله تعالى (ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها

(١) أورده مالك فى موطئه براوية (بعثت لأتمم حسن الأخلاق) (كتاب حسن الخلق) ، قال ابن عبد البر «هو حديث مدنى صحيح متصل من وجوه صحاح عن أبى هريرة وغيره» ومن هذه الوجوه ما رواه أحمد بسند صحيح عن أبى هريرة مرفوعاً بلفظ (إنما بعثت لأتمم صالح الأخلاق) .. كشف الخفا ١/٢٤٥.

وجعل بينكم مودة ورحمة) (الروم ٢١).

والذى يقارن بين التعريف الأول الذى فاض من علم الفقهاء علينا والتعريف الثانى الذى نزل من عند الله ـ يرى بنفسه إلى أى درجة وصل انحطاط المرأة فى رأى فقهائنا، وسرى منهم إلى عامة المسلمين» ثم يتكلم قاسم أمين عن (النظام الجميل) الذى شرعه الله فى الزواج وجعل أساسه المودة والرحمة بين الزوجين، وكيف صار عند الفقهاء إلى مجرد الاستمتاع(١)

ومن هذا القبيل أيضاً ما يذكره بعض(٢) الفقهاء من أن المهر فى مقابل منافع البُضْع»(٣) مع أن المهر المسمى يجب كله إن حدث الموت قبل الدخول وبعد العقد ـ وهذا متفق عليه ـ ومع أنه أيضاًيجب كله ـ على القول الأرجح ـ إن حدث طلاق بعد العقد والخلوة التى لم يحدث فيها دخول، كذلك يجب نصف المهر بالنص(٤) القرآنى إن حدث طلاق قبل الدخول وبعد العقد؛ فكيف يصبح القول بعد ذلك بأن (المهر) من الرجل فى مقابل انتفاعه بالبضع ؟ مع أن هذا الانتفاع أمر مشترك بين الزوجين ، وليس امرأً مقتصرا على الزوج الرجل وحده؟! وقبل هذا كله فإن الله تعالى يقول (وآتوا النساء صدقاتهن نِحْلة) (النساء ٤) والنحلة هى الهدية التى أوجبتها الشريعة تكريماً وإعزازا للمرأة عند الزواج ، وليست (فى مقابل) الانتفاع الجسدى من الرجل بالمرأة، مما يهبط بمعنى الزواج وبقيمة المرأة هبوطا شديداً لايتفق مع ماله من تكريم فى نصوص القرآن والسنة .

ومن الحق أن الذى يراجع كثيراً من الأحكام الفقهية المتصلة بالمرأة فسيجد فى كلام الفقهاء عنها أصداء وانعكاسات عديدة لهبوط مكانتها عندهم عما نجده فى نصوص القرآن والسنة الصحيحة، مما أشرنا إلى بعضه فى كتابنا (مكانة المرأة فى القرآن الكريم والسنة الصحيحة).

---

(١) راجع كتابه (تحرير المرأة) ص ١٣١ وما بعدها. وهناك قول شائع منذ نهاية القرن الماضى (وله ما يؤيده من الشواهد) يقول إن الشيخ محمد عبده هو الذى أمدّ قاسم أمين بأصول الملاحظات الفقهية .

(٢) راجع مثلاً : الشرح الصغير ٢ / ٤٢٨.

(٣) البضع : الجماع، أو الفرج نفسه (القاموس المحيط).

(٤) (وإن طلقتموهن من قبل أن تمسوهن وقد فرضتم لهن فريضة فنصف ما فرضتم ..) (البقرة ٢٣٧).

اللغة والحياة المعاصرة
المصطلحات
فى عصر تقنيات المعلومات

د. محمود فهمى حجازى *

المصطلحات لها أهميتها فى العلم والحياة، وكان للغويين وللصحفيين وللعلماء فى كل فروع المعرفة دور كبير فى وضع المصطلحات العربية للوفاء بالمتطلبات الحديثة، ثم قامت مجامع اللغة العربية بدور كبير فى وضع الأسس المنهجية للمصطلحات وحددت الوسائل اللغوية لذلك كله. وكان لمكتب تنسيق التعريب من خلال مؤتمرات التعريب التى نظمها على المستوى العربى- عمل كبير على مستويات تخصصات كثيرة، صدرت لها معاجمها بعدة لغات واليوم تدخل قضيج المصطلحات واتاحتها مرحلة جديدة ومهمة تقوم على الإفادة المتزايدة من تقنيات المعلومات.

(*) استاذ علم اللغة ورئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

كان الشكل المطبوع على ورق هدفا منشودا لأجل إتاحة المصطلحات المقننة التى أقرتها المجامع اللغوية ومؤتمرات التعريب، وتم إنجاز نحو مائة وخمسين ألف مصطلح تعد رافدا مهما للغة العربية فى العصر الحديث . وكانت السنوات تمضى بين وضع المصطلح وإقراره من جانب وإتاحته مطبوعا بين دفتى كتاب أو معجم متخصص من الجانب الآخر، ولكن التقدم فى تقنيات المعلومات جعل من الممكن تخزين هذه المصطلحات وإتاحتها فور ذلك لكل من ينشدها فى كل مكان، وبذلك أمكن - أيضاً - التغلب على صعوبات الطباعة وتوفير الوقت وتجاوز حدود المكان وإتاحة هذه المصطلحات عبر الأقطار والقارات .

أصبحت الحاجة إلى المصطلحات المقننة مطلباً مهما فى إطار تزايد أهمية الترجمة من اللغات المختلفة إلى اللغة العربية. ولن تؤتى الترجمة ثمارها إلا فى ظل تقنين المصطلحات ووضوحها فى العملية الاتصالية بين المؤلف والمترجم من جانب والمتلقين من الجانب الآخر. ويتضح من حجم الإنتاج العلمى فى العالم مدى الحاجة إلى الترجمة، وهى حركة قوية بين اللغات العالمية الكبرى وعلى وجه الخصوص بين الإنجليزية والألمانية والفرنسية والأسبانية والروسية، ثم مع اللغتين الصينية واليابانية. لقد استقر فى السنوات الماضية وعى جديد بضرورة معرفة ما عند الآخرين وأهمية نقله بدقة إلى اللغة الوطنية، وبهذا كله أصبحت حركة الترجمة رافدا مهما لمتابعة الجديد فى العالم، ومن الضرورى فى هذا السياق الجديد ونحن نعمل لتنمية اللغة العربية والنهضة العلمية أن تكون العربية لغة التعبير عن الجديد فى العلم والتقنيات والحياة الثقافية .

إن الإطار الجدي لاستخدام التقنيات المتقدمة فى مجال المصطلحات يتوازى مع ما يتم فى مجال المعلومات. لقد انتظم التعاون بين المكتبات الكبرى فى الدول المتقدمة على أساس فكرة المشاركة فى الموارد، وبدأت شبكات المعلومات على مستوى المكتبات البحثية فى الدول الكبرى وعلى مستوى العالم تتخذ أشكالاً جديدة، تقوم على تخزين المعلومات الببليوجرافية من كل مصادرها فى منظومة تقنية متقدمة ومتكاملة ، وجعل هذه المعلومات الكثيرة متاحة للمشتركين فى النظام للحصول عليها عند الحاجة إليها بشكل فورى وسهل. وعلى نحو ما تمّ إلى حدّ بعيد فى مجال المعلومات التوثيقية فى المكتبات البحثية الكبرى، تتم حاليا جهود موازية فى مجالات المصطلحات . والمنطقة العربية من أكثر المناطق اللغوية حاجة إلى توحيد المصطلحات وإتاحتها فى سهولة ويسر .

المنطقة اللغوية العربية واسعة، الدول كثيرة والمجامع اللغوية متعددة، والجامعات تعددت فى كل الأقطار، والجهود تنوعت وتوازت وكثرت. وكل هذه الجهود ينبغى أن تتكامل ، والرغبة قوية لدى المجمعيين فى التعاون، وهم

منذ البداية متعاونون بالوسائل التقليدية ، وفى حدود اللقاء الستوى فى مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة أو مؤتمر اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية أو فى مؤتمرات التعريب التى عقدت عشر مرات على مدى نحو ثلاثين عاما . ولكن الإطار الجديد لتقنيات المعلومات يطرح إمكانات جديدة للاتصال والتكامل والإتاحة على نحو يوفر الوقت ويتجاوز حدود المكان، ويجعل تعدد مواقع العمل نوعا من الإثراء وتوزيع الأعباء دون الوقوع فى مشكلة تكرار الجهود .

لقد حققت الدول الأوربية فى العشرين عاما الماضية تقدما كبيرا فى هذا المجال من خلال بنوك المصطلحات. أصبحت المصطلحات العلمية المتاحة فى بنوك المصطلحات بعدة لغات، تخزن مصنفة فى مجالاتها التخصصية ومع التعريف الدقيق لكل مصطلح منها فى إطار التخصص. وهذا تقدم كبير من أجل توحيد المفاهيم من خلال تقنين المصطلحات، وإلى الجانب بنوك المصطلحات التابعة للحكومات والمنظمات الأوربية الموحدة تكوّنت ـ أيضا ـ بنوك مصطلحات فى شركات كبرى مثل سيمنس فى ألمانيا، وفى مناطق لها خصوصية لغوية مثل إقليم كويبك الفرنسى فى كندا. وكل هذه الجهود الجادة أتاحت لأول مرة بداية التعاون عبر اللغات، ومن خلال تخزين المصطلحات بعدة لغات، وإتاحتها للمشتركين فى النظام .

إن عمل بنوك المصطلحات لم يتناقض مع عمل المجامع اللغوية، ولكنه قدّم لها وسيلة جديدة لإتاحة المصطلحات المقننة لجمهور الباحثين . ومن الملاحظ هنا أن المعنيين باللغة العربية كان لهم دور كبير فى هذا العمل . ظلت الأكاديمية الفرنسية تقوم بدورها فى إعداد المعاجم وإثراء اللغة بالألفاظ والأساليب، وإلى جانبها مراكز لغوية متعددة للبحث الأساسى والتطبيقى ، ثم كانت الجهود الهادفة إلى استمرار اللغة الفرنسية والمحافظة عليها فى إقليم كويبك الفرنسى اللغة فى داخل كندا وراء إنشاء بنك المصطلحات الكندى فى هذا الإقليم لإثراء اللغة الفرنسية من خلال متابعة كل جديد صادر بالإنجليزية، لئلا يكون ثمة قصور أو نقص فى المصطلحات وحتى يكون المواطن الفرنسى اللغة فى موقع منافس وقوى لا يقل بحال من الأحوال عن المواطن الإنجليزى اللغة . وهكذا اتضح من هذه التجربة أهمية تكامل المؤسسات وضرورة إتاحة المصطلحات الجديدة بشكل سريع ومنظم .

المصطلحات لم تعد اليوم وقفا على جماعات محدودة، فهناك عدد منها يدخل كل يوم إلى حياتنا اليومية ويستخدم قدر منها فى وسائل الاتصال وفى الإعلان من منتجات صناعية وفى التعامل معها . وهكذا نمت المتطلبات اللغوية للحياة المعاصرة فى إطار تقدم العلم من جانب، واستيعاب التعليم والإعلام لملايين الأفراد الذين يتعاملون مع الجديد فى العلم والتقنيات من الجانب الآخر.

وهذه العملية تتم اليوم بشكل قوى ومتسارع، الأمر الذى يجعل المصطلحات الموحدة قوة للغة ، ومن هنا زادت أهمية التخطيط اللغوى للحفاظ على وحدة المنطقة اللغوية لمواجهة الانقسام ، ثم الضياع فى نسق المنافسة العالمية .

وهناك إمكانات جديدة يمكن الإفادة منها من أجل مستقبل اللغة العربية، من ذلك استخدام التقنيات المتقدمة لإتاحة المصطلحات العربية المقننة تخزين كل المصطلحات التى وافقت عليها مجامع اللغة العربية ومؤتمرات التعريب على قرص مكتنز (CD - Rom) ، ومجموعها نحو مائة وخمسين ألف مصطلح . وتكتمل الفائدة بأن يكون مع كل مصطلح منها تعريف موجز بالمفهوم الذى يدل عليه المصطلح ، وأن تكون هذه المصطلحات مصنفة بأكثر من طريقة تيسيرا للنظر فيها والإفادة منها ، وقد بدأ العمل فى هذه الاتجاه، وقام المكتب الإقليمى العربى لمنظمة الصحة العالمية بعمل كبير يعد بداية هذا المشروع الكبير.

وفوق هذا كله أصبحت المعجمات الصادرة فى العصر الحديث أعمالاً قابلة للتنمية والإكمال والتجديد ومن شأن ـ تخزين أى معجم مع ما يتضمنه من مداخل وتعريفات وتعبيرات أن يكون العمل قابلاً للتعديل بشكل دورى، وهكذا يمكن أن تتاح طبعة جديدة مزيدة ومعدّلة فى يسر شديد. وهذا التعديل ممكن أيضا بالطريقة نفسها بالنسبة لمعجمات المصطلحات العربية أو المزدوجة أو المتعددة اللغات، يمكن تنميتها وتجديدها بمتابعة الجديد .

وتتيح التقنيات المتقدمة فى مجال المصطلحات أن يتم العمل بنظام متكامل على المستوى العربى وعلى نحو يمكن من التعاون الدولى. ويتم هذا وذلك بأن تخزن المصطلحات فى الحاسب طبقا للمواصفات الحديثة المتعارف عليها فى علم المصطلح، وذلك فى إطار تصنيف محدد للفروع التخصصية، يأخذ المصطلح المفرد مكانه فى منظومة مصطلحات التخصص، وقد تتعدد مواقعة فى حالة استخدامه فى تخصصات متباعدة. ويكون مع كل مصطلح مقابلاته بلغات أخرى، مع مجموعة المعلومات المعرّفة للمفهوم والمحددة لدلالة المصطلح . لقد ثبت من خبرة بنوك المصطلحات أن التعاون الدولى ممكن ويوفر جهداً كبيراً ، وذلك لأن حصر مفاهيم التخصص الواحد وإيجاد مصطلحاتها وتعريف كل مفهوم وعمل العلاقات بين المفهوم والمفاهيم الأخرى فى التخصص نفسه تعد جهوداً أساسية وتأخذ كثيراً من الوقت والجهد . وليس من الحكمة أن تتكرر، بل يمكن توزيع الأعباء وتكامل الجهود . وهنا يكون العمل العربى مكملاً لعمل دولى كبير، يتم بشكل منظم فى لغات أوربية كبرى.

هذه ملامح جديدة للإفادة من التقنيات الجديدة من أجل مستقبل اللغة العربية وتنميتها بالمصطلحات الجديدة وإتاحتها

بشكل سهل لكل المستفيدين منها من المترجمين والمؤلفين والباحثين اللغويين والإعلاميين والناشرين ومؤلفي المعجمات والعاملين في المنظمات الدولية وغيرهم ممن يتعاملون بالمصطلحات الحديثة في عملهم باللغة العربية .

لقد تعددت الأشكال الحديثة لإتاحة المصطلحات، لعل أبسطها وأيسرها تخزين المصطلحات على قرص مكتنز، يستطيع أن يحمل سعة عشرات المجلدات. ويمكن عمل إصدار سنوي متجدد لكل قرص من هذه الأقراص المكتنزة . ومن الوسائل الأخرى بنوك المصطلحات التي تخزن المصطلحات بالعربية مع لغات أخرى ، وتكون مصنفة تصنيفا موضوعيا مع التعريف المركز بكل مصطلح وتكون إتاحة هذه المصطلحات من خلال طرفيات توجد لدى المؤسسات المشتركة في النظام. وتتيح التقنيات المتقدمة للمعلومات أن تكون في شبكات معلومات عالمية، يمكن التخطيط لها وتنفيذها على نحو ما يتم حاليا في المعلومات الببليوجرافية لخدمة المكتبات العالمية ومكتبات البحث العلمي .

هناك مشروعات كبيرة يمكن إعادة التخطيط لها في ضوء الإمكانات الجديدة، من ذلك مثلا تلك المهام التسجيلية للمصطلحات وألفاظ الحضارة الواردة في كتب التراث العربي. وهو عمل عرف أهميته رجال بداية النهضة الحديثة في مصر، وبدأ محمد بن عمر التونسي في جمع المصطلحات الطبية من كتب التراث الطبي العربي وشرع في عمل معجم لها ظهر منه قسم صغير. وتمت في جامعة القاهرة عدة رسائل درست المصطلحات العلمية من وجهة نظر لغوية، ولكن جمع هذه المصطلحات من آلاف المجلدات وتخزينها بشكل منظم في الحاسب وإتاحتها للباحثين يكوّن الإطار المناسب لعمل معجم تاريخي عربي للمصطلحات وألفاظ الحضارة على أساس النصوص الموثقة. ووضع خطة مفصلة لهذا المشروع الطموح يعد من ملامح العمل اللغوي المنشود من أجل تاريخ اللغة العربية بوصفها لغة علمية. إن الإفادة من التقنيات المتقدمة توفر الوقت وتحل محل ملايين البطاقات، وهنا يكون للتقنيات دور في تيسير الإنجاز.

كان مجمع اللغة العربية قد وضع منذ البداية من مهامه تسجيل الواقع اللغوي لأغراض البحث، سواء أكان ذلك العمل خاصا بألفاظ الحياة المادية وألفاظ المهن، أم كان يتضمن المتابعة اليومية لمطبوعات مختارة بهدف رصد الجديد. وكانت الوسائل غير وافية لتنفيذ هذا العمل التسجيلي. واليوم تطورت التقنيات التي تجعل تنفيذ هذا العمل ممكنا. وهناك مراكز للبحث اللغوي في الخارج تقوم بمثل هذا العمل في لغاتها، من ذلك ما يقوم به معهد اللغة الألمانية في مدينة مانهايم بألمانيا منذ عدة سنوات. وبهذا كله تتم متابعة حركة المفردات والتعبيرات في مطبوعات صحفية وثقافية وعلمية يوما بيوم، وهذا

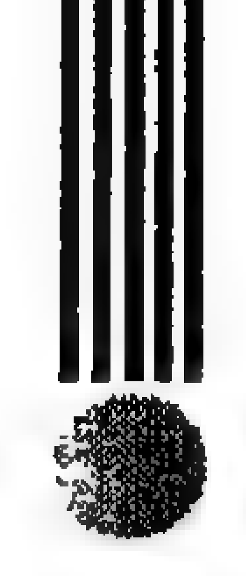
الرصيد بشكل قاعدة لكل البحوث والأعمال المعجمية. ويمكن أن يكون التسجيل هادفا إلى رصد الجديد وتقديمه للجان المتخصصة ببحثه فى المجامع اللغوية لاتخاذ قرار بشأنه، وإتاحته بعد إقراره بشكل مناسب وعاجل.

إن القصور المعروف فى المعجمات العربية العامة، كادت تقتصر على مستويات اللغة العربية حتى نهاية القرن الثانى الهجرى. ولم تكد تستوعب أكثر المحدث من المصطلحات وألفاظ الحضارة والتعبيرات، والممكن التخطيط لعمل كبير يستوعب هذا كله. إن استكمال الثروة العربية من المفردات والتراكيب من خلال رصد واسع للاستخدام الحقيقى عند أعلام التأليف وغيرهم على مدى القرون - أصبح عملا ممكنا بالإفادة من التقنيات المتقدمة على نحو أسهل مما كان معروفا من قبل. وإذا كان التراث العربى كبيرا ومتعدد الجوانب فمن الممكن توزيع مهام تسجيل هذه الثروة اللغوية على عدة مؤسسات عربية تعمل فى داخل أقطارها فى إطار تخطيط واضح، ومتكامل التنفيذ من خلال تقنيات متقدمة .

وهكذا تتضح ملامح عصر جديد توضع به تقنيات المعلومات لخدمة اللغة بصفة عامة والمصطلحات على وجه الخصوص. والأمل كبير فى أن يبدأ التنفيذ على المستوى العربى فى وقت قريب، وذلك - أول الأمر - من خلال إقامة شبكة معلومات تجمع المجامع اللغوية ومكتب التعريب، وتكون إتاحة المصطلحات المقننة بوسائل متعددة . وعندما تكون الإتاحة المباشرة لخدمة المستفيدين فإن المدة الفاصلة بين إقرار المصطلح فى المجامع وإتاحته لهم ستقل إلى الحد الأدنى . وفى هذا ما يقضى - إلى حد بعيد على اتجاهات التعدد والانقسام. ولا شك أن إتاحة هذه المصطلحات للأفراد المعنيين وفى مقدمتهم المترجمون والعلميون والإعلاميون وغيرهم سيكون مفيداً، وهكذا تستقر فى الاستخدام الحديث مصطلحات موحدّة ومحددة المفاهيم. وفوق هذا كله فإن الإفادة من هذا التقنيات لأغراض المعاجم التاريخية ولأغراض البحث اللغوى يعد إطارا جديدا لتنفيذ مشروعات كبيرة، قيل إنها صعبة المنال، ولكنها بفضل التقنيات المعاصرة قد أصبحت ممكنة بتخطيط دقيق وتوزيع مناسب لأعباء التنفيذ .

إن مشروعات كثيرة تتم حاليا فى مراكز البحوث اللغوية فى عدة دول متقدمة، وهناك خطط أخرى فى مراكز المصطلحات. وكل هذه الجهود توصل لتلك اللغات وتحدّث معجماتها وترصد الجديد فيها وتقنن مصطلحاتها، وتتعاون الدول الكبرى من أجل لغاتها وتتكامل جهودها من أجل تيسير التعامل عبر حدود اللغات . واللغة العربية تمر اليوم بمرحلة دقيقة فى نسق عالم جديد يتكوّن، ولا شك أن الإفادة من تقنيات المعلومات يعد سمة جديدة، نرجو أن تصبح واقعا ملموسا فى المؤسسات العربية المعنية بتنمية اللغة العربية للوفاء بالمتطلبات المعاصرة والمستقبلية .

الفن التشكيلى والتزام جديد



د. نعيم عطية *

النداء البعيد :

يضع الفنان المبـدع والناقـد القـدير حسين بيكار الفنانة نازلى مـدكـور «فى صفوف الصفوة من كبار الفنانين المبدعين فى الحركة الفنية المعاصرة» (ألوان وظلال ـ الأخبـار ـ ١٥/٣/١٩٩٠) ويجـدر أن يوضع هذا القـول مـوضع التـقـدير والاعتبار عند الاقدام على دراسة العطاء التشكيلى لهذه الفنانة التى لم تكتف بممارسة التـصـوير، بل عنيت أيضًا بدراسة مـوضـوع «المرأة المصرية والإبداع الفنى»، فأصدرت عام ١٩٨٩ كتابًا بهذا العنوان «عن جمعية تضامن المرأة العربية بالقاهرة ـ ثم عن هيئة الاستعلامات المصرية عام ١٩٩٣». وعلى صفحات كتابها هذا رصدت دور الفنانة التشكيلية فى مصر منذ فجر التاريخ حتى اليوم ـ ويقوم هذا الرصد على منظور سـوسـيـولوجى وتاريخى لواقع المرأة الاقـتـصـادى والسيـاسى وعلاقته بالعملية الإبداعية عبر مراحل التاريخ (عز الدين نجيب ـ مقال بعنوان «من حياكة الثياب والزينة إلى اللوحة المعاصرة والحديثة» بصحيفة «الحياة» ـ ١٩٨٩).

والفنانة نازلى مـدكور ولدت بالقاهرة عام ١٩٤٩ . ودرست الاقتصاد والعلوم السياسية بجـامـعـة القـاهرة، ثم حصلت على دبلوم فى الإدارة وماجستير فى الاقتصاد السياسى من الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وعملت ببرنامج الأمم المتحدة بالقاهرة، ثم خبيرة اقتصادية

* ناقد تشكيلى وأدبى وأديب قصصى.

بجامعة الدول العربية بالقاهرة إلى أن استقالت عام ١٩٨١ لتتفرغ للفن، وتابعت دراسات حرة فى الفن فى مصر وفى فلورنسا بإيطاليا.

وتقول نازلى مدكور (فى كتابها المشار إليه - ص ٥٦) إنها حين أقدمت على دراسة وممارسة الفن لم يكن هدفها سوى الإلمام بقواعد الرسم والتصوير. وعندما اتسعت مداركها بتاريخ الفن وفلسفة الجمال إلى جانب ممارسة العملية الفنية بشكل أعمق ليقنت أهمية الدور الذى يؤديه الفنان الملتزم تجاه مجتمعه من خلال إسهامه فى التراكم الجمالى البشرى.

وقد واصلت هذه الفنانة - على حد قول حسين بيكار - بثقة واقتدار تجديد أسلوبها الذى حصلت عليه بعرق الجبين وبمجهودها الخاص. وعبر استمرارية إنتاجها وتدفقة ازدادت شخصيتها تبلوراً يوماً بعد يوم، فهى تعود بعد كل معرض لتتأمل ثمار عطائها - على حد قول كمال الجويلى - ما إذا كانت قد حققت مايجيش فى أعماقها من طاقات التعبير أم ما زال الكامن يتململ راغبًا فى الانطلاق. ومن ثم استطاعت بإصرارها الدؤوب أن ترتفع بقامتها لتطاول زملاء لها حاصلين فى الفن على أعلى الشهادات.

وقد طرأت على أعمالها منذ أوائل التسعينات «تحولات» كان من مؤداها أن بدأ المنظر الطبيعي الذى كانت تعرضه من قبل فى لوحاتها خالصًا من أية إسقاطات - بدأ يحمل برموز ومعان ودلالات لم تكن واردة فى الأعمال السابقة. كما تحولت التكوينات من الهندسية الواضحة إلى منظومات أكثر غموضاً وتركيبية. وتقول نازلى مدكور عن ذلك (فى كتالوج معرضها «التحولات» فى مارس ١٩٩٤) «لقد كان للهجمة المتخلفة التى تتعرض لها المرأة والثقافة والبلاد ردود فعل قوية فى نفسى، غير مكترثة، صاحبتها تأملات أدت إلى هيمنة الرموز والمضامين الاجتماعية على عدد كبير من هذه الأعمال».

ويبين مما تقدم أن نازلى مدكور ليست فنانة غير مكترثة، تمارس الفن لمجرد الاستمتاع وشغل الفراغ. فمن تاريخها نعرف أنها تركت عملاً مضموناً ووظائف مرموقة كى تتفرغ، وعلى مسئوليتها، للفن تماماً. وبعبارة أخرى، فإنها قد أخذت الفن على مأخذ الجد، وربطت به نفسها وحياتها وكل وقتها، وليس أوقات فراغها فحسب. ولهذا فقد توالت منذ عام ١٩٨١ معارضها الخاصة ومشاركاتها فى المعارض الجماعية.

ما الجمال إذن عند نازلى مدكور؟ وما الحقيقة؟ وما دور الفن ووظيفته؟ هل تعتقد أن للأنهار والمحيطات والأشجار أو للطبيعة بصفة عامة بقاء؟ هل تعتقد أن للإنسان مستقبلاً؟

هذه أسئلة سوف نحاول أن نبحث لها عن إجابات من تحاورنا مع العطاء التشكيلى لهذه الفنانة.

المنظر الطبيعى

منذ البدايات الأولى، اعتبرت الطبيعة المصرية المصدر المباشر لإلهامات نازلى مدكور، والموضوع الأساسى لمعظم لوحاتها،

وكان في مقدمة مقومات المنظر الطبيعي المصري لديها: الصحاري والواحات والنخيل والبيوت الطينية، وإن كانت الفنانة قد قصدت ألا تكون علاقتها بهذه الطبيعة علاقة نقل ومحاكاة، وإنما علاقة تفاعل وحوار، فالتسجيل البحت - في نظرها - يأتي بالضرورة فاقداً لديناميكية الحياة وفعاليته ولابتكارية الإبداع. أما الحوار مع الطبيعة، فهو طرح جديد لمعاملات فنية موازية لحيوية الحياة. كما أنه سعي لديالكتيكية من نوع خاص تحمل في طياتها بذور نموها. ومن هنا تعد أعمالها الباكرة محاولات لاستنباط علاقات جمالية أصيلة ومتفردة، تعتمد على توثيق العلاقة المباشرة بين الفنانة وبين الطبيعة، وتستثمر مضامين ومفاهيم الفن المصري على اختلاف روافده من حيث تعدد المناظير وتعدد بؤر الرؤية وتركيبية العلاقة بين الهندسيات والعضويات، بعيداً عن قيود الفكر الأكاديمي الغربي، فقد كانت نازلي مدكور حريصة منذ البداية على ألا يكون حوارها مع الطبيعة من خلال تقنيات «سابقة التجهيز» تؤدي إلى إهدار الفكرة في سبيل الصنعة، وجاء تركيزها حول خصوصية أسلوب المحاورة الفنية حتى تنمو في ظلها التقنية الملائمة، فتأتي الصنعة من خلال الفكرة، ويحدث تلاحم أعظم بين الشكل والمضمون. ولذلك فقد أدخلت نازلي مدكور أيضاً بعض الخامات الطبيعية مثل ورق البردي والرمال والحبال ومزق من القماش كعنصر من عناصر اللوحة، تحمل طاقات إيحائية مباشرة.

وتطرح أعمالها صيغة مختلفة لتناول المنظر الطبيعي المصري، حيث يحلّق هذا المنظر بين الحلم والواقع منبثقاً من المزاوجة بين بساطة العناصر المستخدمة وتركيبية المعالجات. وتأتي الفراغات المحيطة بالعناصر لتقل إيحاءات ميتافيزيقية من شأنها أن تبعث نوعاً خاصاً من السكونية المشرقة التي ميّزت الطبيعة المصرية عبر العصور. (نازلي مدكور - المرأة المصرية والإبداع الفني - دار تضامن المرأة العربية - القاهرة - طبعة ١٩٨٩ - ص ٥٦، وكذلك كتالوج المعرض الذي أقيم بقاعة إيورت بالجامعة الأمريكية في الفترة من ٧ إلى ٢٥ مارس ١٩٩٠ تحت عنوان «فنانات مصريات»).

في المرحلة الأولى التي امتدت لأكثر من عشر سنوات غلبت الصفة التأملية على لوحات نازلي مدكور التي تركزت حول إعادة تشييد المنظر الطبيعي، وكان هدفها هو التعرف على الطبيعة المصرية والتعلّم من خلال محاولة الكشف عن القيم الجمالية الدفينة فيها، ثم طرح تراكيب من الألوان والملامس والتكوينات التي تحقق التواصل مع المزاج المصري. وقد تميّزت أعمال تلك الحقبة بالسكينة والغنائية. (نازلي مدكور - كتالوج معرض «نداء الأرض» مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتي بانك - قاعة الهناجر).

ثم تلت هذه المرحلة فترة انتقالية قصيرة بدت في معرضها الذي أسمته «تحولات» وتعد هذه الفترة نوعاً من رد الفعل إزاء الاتجاه السلفي الذي استشعرت الفنانة أنه يهدد وضع المرأة والثقافة والهوية القومية ذاتها.

ومن هنا اتسمت هذه الفترة بمسحة تعبيرية وبغلبة المضمون الاجتماعي. وبدأت المناظر الطبيعية تفسح المجال للإنسان وخاصة المرأة. وظهرت في هذه الأعمال مجموعة من السمات الجديدة مثل التلقائية والروائية والرموز والإشارات والألوان الرمادية المعبرة عن القلق. (نازلي مدكور - كتالوج معرض مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتي بانك - قاعة الهناجر).

أما معرض «نداء الأرض» الذي تلا معرض «التحولات» فيمثل مرحلة جديدة للفنانة نازلي مدكور تجمع بين حساسية محلية وجماليات عصرية في إعادة صياغة الشكل والمساحة والزمان. وهناك سعي حثيث من جانب الفنانة للبحث عن منظومات جمالية، بل وانشغال معرفي بالتراكيب التي يقوم فيها الشكل بتوليد المعنى. وتخلط أعمال هذه المرحلة بين القوى والتضاريس الخاصة بباطن الأرض وبين نبض الإنسان وخلجاته. ومن ناحية أخرى هناك أيضًا استمرارية للسمات الخاصة بأعمالها السابقة، والتي تتمثل في: (أ) دمج العناصر. (ب) وانشطار مركز اللوحة. (جـ) وتفكيك المنظر. (د) وتطوير جانب الاعتماد بشكل أكبر على مصادر الضوء الآتية من داخل اللوحة. (نازلي مدكور - كتالوج معرض مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتي بانك - قاعة الهناجر).

كانت الفنانة تستوحي أول الأمر المنظر من الواحات وصعيد مصر، وترسمه من قلب المكان ذاته، أما فيما بعد فقد مضت الفنانة تستشعر الأماكن التي تزورها بالريف والصحاري، وتتفاعل معها بحسها، لترسم على السطح «ما تسترجعه الذاكرة»، بإشارات من عقلها الباطن وشعورها المتدفق، ليتولد المنظر على لوحتها من مرسمها الذي تخلو إليه. (محمد الناصر - مقالة في مجلة «نصف الدنيا» العدد عام ١٩٩٤ بعنوان «نازلي فنانة متجددة جذبها بحر الفن».

وفي هذا يقول حسين بيكار: «... إن الفنانة نازلي مدكور واحدة من اللاتي ارتبطن ارتباطًا وثيقًا بالقرية المصرية التي كانت ولا تزال ملاذها التشكيلي الأول، وواقعًا أشبه بالحلم تلجأ إليه هربًا من صخب المدينة. وهي كفنانة قاهرية تنظر إلى القرية من مسافة بعيدة، ومن منظور غلالي، تلمسها بخيالها برفق، وتقترب منها دون أن تلتصق بها، حتى نشأ عن هذا الاقتراب الحذر نوع من الشوق العشقي للجذور الريفية يذيب الواقع المادي ويحيله إلى كيان أشبه بالأثير المعطر، فهي كمصرية تنتمي انتماء عميقًا إلى هذه البيئة، ولكنها من حيث الواقع بعيدة عنها بعد الحلم عن الواقع. ولهذا اتخذت لوحاتها هذه السمة الطيفية التي توحي بالشيء دون الإلحاح في توضيح معالمه، فكانت تبسط قراها وأكواخها وحقولها ونخيلها فوق لوحتها الممتدة كالكثبان الرملية في نسق متواضع رقيق، وذكاء فطري أنيق، وكأنها أطياف تسبح في عالم مجهول، ثم تنثر نساءها القرويات بأزيائهن السوداء فوق لوحاتها الصحراوية المناخ، كأنها صرخات مكتومة في هذا الفراغ الأسطوري البراق. هكذا كانت البداية: اقتراب حذر من عالم أسطوري حالم. (حسين بيكار - الواقع والحلم - في «ألوان وظلال» -

الأخبار ١٥/ ٣/ ١٩٩٠).

أكاد أزعم أن هناك «رؤية مستقبلية أفولية» فى مناظر الطبيعة لدى نازلى مدكور منذ لوحات «نداء الأرض» ويستبد بى إزاء تلك الرؤية السؤال الممض «هل للفن مستقبل؟» وأخال الفنانة تجيبنى عبر لوحاتها قائلة: «أجل، إذا نجح الإنسان فى التغلب على قوى الخراب، وبقى له على هذه الأرض أو فى هذا الكون وجود. أما إذا تغلب الخراب وتفسخ الكون أو سار إلى دماره ـ وربما حدث ذلك فى غمضة عين ـ فلا إنسان، ولا فن».

ومصداقًا لما نقول ما عاد ثمة «غنائيات» بالطبيعة فى لوحاتها على مدى تطورها الفنى منذ «نداء الأرض». هناك على العكس «مراثى» للطبيعة. ليست لوحات نازلى مدكور إذن بالنسبة للطبيعة من «قصائد الغزل»، بل من «قصائد الرثاء». وعلى أية حال، فأيّما كان هذا الرثاء، فهو ينطلق من حب عميق ورصين للطبيعة ـ الأم الرؤوم ـ التى توحّشت، وانحدر بها الحال إلى درك سفلى من التلوث والامتهان والشيخوخة. لا فصول، لا ربيع على الأخص، ولا زمن، بل هناك حالة من الجدب والخواء والرعب. ذاكرة تنثر فى حيزها الإنسانى مجرد شذرات، فى أغلب الأحيان، متطايرة بفعل تفجيرات مبهمة.

ما عاد للأخضر بصفة عامة وجود فى العالم اللونى لنازلى مدكور، وذلك لأن الخضرة قد انحسرت من على وجه الأرض. ما عادت الحقول تزهو بزرعها وأشجارها ورياحينها. صارت الأرض خرابًا بلقعًا. سرى الجفاف فى كل الأرجاء، ومع الجفاف يستبد الجوع والعطش. يموت ليس الإنسان فحسب، بل وكل رفاقه الذين صعدوا من قبل سفينة نوح معه.

فى لوحتها «القرية الخضراء» (من معرض التحولات) يتراقص الأخضر مشرقًا متفائلاً فى تكوين بهيج ومرح. أين هذا الخضار، وهذه البهجة فى لوحاتها بعد ذلك، سواء فى معرض «خلف داكن السطور» أبريل ١٩٩٨ ومن قبله معرض «نداء الأرض» مارس ١٩٩٦م.

ولهذا كانت إبداعات هذه الفنانة فى تطورها منذ معرض «نداء الأرض» ملحمة متنامية من أجل الدفاع عن الحياة، وذلك من خلال «صوت صارخ فى البرية» يحذر الإنسان من مغبة «التلاعب بالطبيعة» والسير بها إلى حتفها، الذى يعتبر حتفه هو بدوره. هذه هى رسالة نازلى مدكور الفنانة الواعية بدور الفن الإنسانى والاجتماعى، وقد أضحت هذه الرسالة اليوم صرخة أشد هولاً وأبعد عمقًا من صرخة الفنان النرويجى ادفار مونش (١٨٦٣ ـ ١٩٤٤)، ومن ثم لو تساءلنا عن مقام نازلى مدكور فى مسارات الفن الحديث لأمكننا أن نقول بحق إنها: «فنانة تعبيرية» بمفهوم أكثر شمولاً، وصرختها أشد ضراوة وتمزيقًا وشجنًا من «صرخة التعبيريين الأول» فى العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين على الأخص، وهى سنوات لم تكن الإنسانية على أى حال تواجه فيها الأخطار المصيرية التى أضحت تواجهها فى السنوات

التى يختتم بها القرن العشرون: أخطار الدمار الشامل، والويلات البيئية والكوارث الكونية، وأغلبها كوارث وويلات سيجلبها على الإنسانية الاستخفاف والتلاعب بقوانين طبيعية تتأبى على مثل هذا الاستخفاف والتلاعب، وذلك من أجل إشباع شهوات وأطماع ورؤى، يمكن أن نصفها بأنها «شيطانية» (راجع كتابى «التعبيرية فى الفن التشكيلى» ـ دار المعارف ـ عدد ٦٥ من سلسلة «كتابك» ١٩٧٨).

هذا هو الخطاب الإنسانى لفن نازلى مدكور، وهو فن منفتح فى تطوره وامتداده على مصائر البشرية. ولئن كان من غير المحبذ أن يرتبط الفنان بسياسات من خارج فنه، إلا أن هذا لا يصدق على مثل هذا الارتباط المصيرى بين الفن والبشرية، فإما أن يكون هناك فن أو لا يكون. وأى فن هذا الذى يتصور بعد دمار الكون وفناء البشرية. لمن إذن سوف تُدق الأجراس؟

وإنه لما تستأهل نازلى مدكور عنه كل احترام أن تترك «الغنائيات» الناعمة من أجل أن يجأر فنها بصيحة الاحتجاج الخشنة فى وجه دعاة الخراب، والتحذير من مغبة الممارسات اللاإنسانية المفضية إلى الكوارث والويلات الجماعية. إننا بفن نازلى مدكور نكون إزاء «جيرنيكا جديدة» أبعد مدى، وأوغل أثراً، وهذا هو الدور الاجتماعى للفن.

لقد تدهورت البنية الأساسية للكون فى بقاع كثيرة من بقاع العالم، ومن ثم تخثرت أوضاع الإنسان البيئية. ولقد أضحت هذه من قضايا الإنسان المعاصرة، شديدة الإلحاح على مستقبله ومصيره. ولهذا كان ربط نازلى مدكور، ذات التوجهات الاجتماعية، فنها باحتجاج الإنسان ممثلاً على الأخص فى أنصار البيئة المنتشرين فى أنحاء العالم كله، قضية يشرف الفنان أن يربط فنه بالدفاع عنها والوقوف فى صفها. إن صيحة الأديب الفرنسى الكبير إميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) فى القرن التاسع عشر «إنى اتهم» لازالت مستمرة مع تغير فى المواضيع والصيغ.

وقد بدأت معالم هذا الانشغال الكونى لدى نازلى مدكور تتضح من معرضها «نداء الأرض» بقاعة الهناجر بأرض الأوبرا عام ١٩٩٦. وإن كانت نزعة «الاحتجاج» لديها عارمة من قبل فى معرضها «التحولات» أيضاً.

ماذا خلف داكن السطور؟

لا زلنا نعتقد بأن جوهر لوحات نازلى مدكور لا يكمن فى السطوح، أو فى «داكن السطور» بل فيما وراء تلك السطوح وليس ذلك بمستغرب على فنانة أخذت فنها مأخذ الجد، وأرادت على الدوام فيما تكتب أو ترسم أن تعبر عن قضية أو رسالة أو انتماء، بل إن فن نازلى مدكور على مدى مسيرته يستدعى ذلك وينادى به، فالمضامين بالنسبة لها لا تقل ـ إن لم تزد ـ أهمية عن المعالجات التقنية. فهى تكتب فى مقدمة كتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ قائلة «إن التدقيق فى خفايا السطح يذكرنا بقطعة الرق أو البردى القديمة التى يتم مسح ما كان مدوناً عليها كى تستخدم مرة

أخرى، فتظهر لنا إلى جانب الكتابة الجديدة آثار للكتابة القديمة أيضًا»، ثم تستطرد الفنانة قائلة: «والأعمال» المكونة لهذا المعرض صممت ونفذت بهذا المنطق، وهي تقوم بطرح أنساق من العلاقات مع العالم ومع التاريخ ومع الطاقات المختلفة المحيطة بنا بهدف بلورة مفهوم خاص للزمان والمكان. وتعد هذه اللوحات (نصوصًا) محملة بالإحالات وتتيح عدة مستويات لإدراكها. قد تكون غامضة أحيانًا، متناقضة أحيانًا أخرى، فالعمل الفنى يحيا فى لانهائية تفسيراته»، وفى دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ يكتب الفنان عصمت دواستاشى «رحلة بالخط واللون سمتها الكشف عما وراء الأشياء» ماذا إذن وراء داكن السطور؟

ونبدأ بالالتفات إلى وصف نازلى مدكور لسطورها بأنها «داكنة» وهى داكنة ـ فى تصورى ـ لما ترزح تحته من «هموم نبيلة» وما تنوء بحمله من أعباء الجزع على الإنسان، مثل أم تحمل فى حضنها طفلها تذود عنه الشر والعدوان (اقرأ قصة يوسف الشارونى «الأم والوحش» (انظر كتابى «يوسف الشارونى وعالمه القصصى» عدد ١٤ من «كتاب الثقافة الجديدة» الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ يونيه ١٩٩٤).

إلى أين تقودنا رحلة الألوان والخطوط عند نازلى مدكور؟ نعود إلى ما كتب فى دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ متلمسين طريقنا إلى إجابة عن السؤال الذى طرحناه.

تنثر نازلى مدكور على سطح اللوحة مفرداتها ـ عن نحو ما توضح ـ وتكتب بها جملاً تشكيلية، بعضها واضح وبعضها يكتنفه الغموض. وعلى المتلقى أن يجتاز فى تذوقه للوحة عدة درجات من الإدراك لماهية العمل ولمعانيه المضمرة، وتعرف الفنانة بطبيعة الحال أنه ليس كل متلق بقادر أن يتوغل فى فهم اللوحة، فهى واعية باختلاف طبقات المتلقين تبعًا لمدى استعدادهم الثقافى والمعلوماتى. ولهذا فإن الفنانة تهتم أيضًا فى لوحاتها بمستوى أول، يحاول أن يلمس حتى المتلقى الذى قد لا يصله من خطاب اللوحة سوى ما حواه سطحها من خط أو تكوين أو لون. ولهذا فقد وجد من المتلقين من يكتب فى دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ معبرًا عن إعجابه «بالخيال الجامح فى التعامل مع الألوان والأشكال» أو «بهارمونيات الألوان التى تبعث مباشرة من القلب إلى القلب..»، أو «بالتونات القوية والتكوينات الرائعة التى تتملك أحاسيس كل عاشق ومتذوق للفن».

كما أنه فى التحاور مع لوحات نازلى مدكور هناك مرجعيات لكل لوحة، منها بكل تأكيد ما هو «مرجعية خاصة» تنتمى إلى حياتها هى، ومنها ما هو «مرجعية مَحلية» تتعلق بتاريخ وأحوال بلدها، ومنها أيضًا ما هو «مرجعية عالمية» ترتبط بما حصلته من ثقافات متنوعة. وفى بعض جزئيات لوحاتها إحساس أسطورى بالأشياء، وكثيرًا ما تتلاقى مفردات من هذه المرجعيات المختلفة فى لوحاتها وتلتحم، بحيث تكون اللوحة بكل نسيجها معبرة عن الشخصية الفنية لنازلى مدكور ذاتها.

وهي بهذا لا يمكنها - ولا تريد - أن تتخلص من «المحلية». وهناك نكهة محلية تزداد وضوحاً في أعمالها الباكرة؛ لأنها كانت تتعامل مع الأشكال من الخارج. وتكشف الفنانة منذ معرضها الأول - على حد قول الفنان الناقد محمود بقشيش في مقال له عام ١٩٨٦ «بالمجلة» العربية - عن توجه إلى تجسيد ملامح قومية في لوحاتها.. أما الموضوع المحوري، فكان يدور حول العمارة الفطرية في القرية المصرية. وبيوتها المرسومة تنصرف تهائياً عن جهامة وخشونة البيت الواقعي....».

وتقول نازلي مدكور في مقدمة كتالوج معرضها الثامن «يأتي هذا المعرض متواصلاً مع ما شرعت فيه منذ معرضي الأول، وهو محاولة استنباط علاقات جمالية عصرية ذات خصوصية قومية تعتمد أساساً وفي المقام الأول على استلهام عناصر الطبيعة المصرية وما تحويه من بصمات الإنسان».

وعندما تلاحظ زهرة زيراوي أن كثيراً من أعمال «التشكيلية المصرية نازلي مدكور» تحفل باللون البني باختلاف درجاته، وتسألها في حوارها معها «لماذا بالذات هذا اللون يأتي فارضاً حضوره على اللوحة؟» تجيب الفنانة «إن اللون البني بدرجاته التي تصل إلى الأصفر (الأوكر) من جهة ثم إلى الرماديات من جهة أخرى يمثل مجموعة من الدرجات اللونية الغالبة على الطبيعة المصرية. وإن كانت طبيعتنا لم تمنحنا وهج وتزاحم الألوان، فإنها منحتنا تدرج اللون الواحد أو الألوان المحدودة. ويبقى هذا شاغلي من معالجاتي اللونية».

وكم يذكرنا اللون البني لدى نازلي مدكور ببنيات الفنان الراحل الكبير رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) وعلى الأخص في مرحلته «التجريدية» التي امتدت على مدى السبع سنوات الأخيرة من حياته، وكانت بدورها «رحلة إلى داخل الأرض وإلى داخل الإنسان معاً». وقد أسفرت حواراته مع الطبيعة عما يطلق عليه حسين بيكار - (الأخبار - ٢٦ مايو ١٩٧٨) «التجريدية الجيولوجية» وهي تجريدية لا تنتمي إلى ما ألفته العين المتطلعة إلى ظواهر الأشياء، بل كانت صعوداً إلى مراتب أعلى من الرقي مثلما فعل الفراعنة ورهبان الأقباط ومتصوفو المسلمين، فاكتسبوا بذلك احترام الدنيا.

وفي معرض أبريل ١٩٩٨ تقول نازلي مدكور: «لا أستطيع بطبيعة الحال أن أتنكر لمحيطي المحلي، فكل حياتي عشتها في مصر، وكل أحاسيسي وذكرياتي وخبراتي كونتها هنا، فأنا معجونة بالخميرة المصرية، ودقيقي من قمح مصر. وإذا كنت قد حصلت على ثقافات متنوعة، فلا يعني ذلك أنني لست فنانة مصرية، فأنا محصلة ثقافات محلية وخارجية معاً، إلا أن أعمالي لا تندرج على أي حال تحت ما يسمى (الفنون الشعبية)، وذلك لأنني أستخدم أساليب ومفاهيم عالمية، وإن كانت محملة بمحليتي على أي حال».

إن الفنان - والحق يقال - يهمه وهو على مشارف القرن الحادي والعشرين أن تكون

اللغة التشكيلية التي يتكلمها لغة باستطاعة أناس متنوعين من بلدان مختلفة أن يفهموها، وبخاصة إذا كان الفنان يطرح مفاهيم عالمية تهم البشرية بشكل عام، مثل المواضيع التي طرحتها نازلي مدكور، خاصة بالمرأة أو بالأرض أو بعلاقة الإنسان بالكون. وفي تصورنا أن هذه مواضيع يمكن أن يهتم بها أناس في نواح شتى من الأرض. وإنه لمما يسعد الفنان أن يلمسهم وأن يصل إليهم حديثه من خلال لوحاته.

وتقول الفنانة نازلي مدكور في معرض أبريل ١٩٩٨ «إن الذي انتظره من المتلقي أن يتحد معي عند استقباله لأعمالي، ويشعر بمشاعري، فأنقل إليه عبر لوحاتي أحاسيسي وأفكاري ورؤاي. وأشبه ذلك بجهاز الراديو الذي يستطيع المتلقي أن يستقبل عبره الموجة التي أذيع عليها. فإذا لم يمكن بقادر أن يستقبلها فكيف ألمسه وأصل إليه؟ كل ما أطلبه من المتلقي أن يضع نفسه في حالة استقبال، وبعد ذلك فمن حقه أن يرفض أو يكره كل أو بعض أعمالي؛ لأننا بالطبع لسنا جميعًا متماثلين، والفن ليس بلازم أن يلمس كل الناس، وهناك فنانون آخرون يستطيعون أن يتوجهوا إلى الآخرين الذين لم يحسنوا استقبال أعمالي».

وعن الحوار الذي يدور بين الفنانة والمتلقي، نقرأ في دفتر الزوار لمعرض أبريل ١٩٩٨ من يقول موجهًا خطابه إلى نازلي مدكور «إن فنك يتميز بقوة إبداعية روحية باهرة، يمثل تقدمًا رائعًا. في إبداعك نرى وتلامس أفكارنا وهمومنا وجمالياتنا»، وهذا مثال طيب على التلاقي بين الفنانة وجمهورها. ويكتب آخر قائلاً «حركة توجهية واستنباطية تولد حالة من التفكير والتأمل»، وفي حقيقة الأمر فإن الفنانة تهدف إلى توليد مثل هذه الحالة من التفكير والتأمل في جمهورها.

وتجيء كلمات متلق آخر، هو الأستاذ سعد أردش، أكثر تحديداً فيقول «أحسست.. بثراء الحوار مع حركة الكون»، ومن ثم تكون هذه الكلمات قد لمست محوراً من محاور التفسير للوحات نازلي مدكور، وهو المحور البيئي والكوني وهو من أجدر محاور التفسير بالاعتبار، فقد ارتقى عطاء نازلي مدكور إلى مصاف «الدعوة إلى حماية البيئة، بل والكون كله من الأخطار التي تهددهما»، مخلفًا وراءه «غنائيات» المرحلة الأولى متجهًا إلى أن يصبح «صرخة تحذير واحتجاج» بكل ما تحويه هذه «الصرخة» من خشونة ومضاء. ومصداقًا لذلك يقول أحد الزوار في دفتر معرض أبريل ١٩٩٨ «رأيت في أغلب لوحاتك لواعج غضب يجتاحك من الداخل.. وقد كانت عوامل قلقك مدعاة لحاجتك أن تدقق النظر وراء السطور».

وحين أقدمت نازلي مدكور على دراسة وممارسة الفن لم يكن هدفها سوى الإلمام بقواعد الرسم والتصوير، وعندما اتسعت مداركها بتاريخ الفن وفلسفة الجمال إلى جانب ممارسة العملية الفنية بشكل أعمق أيقنت أهمية الدور الذي يؤديه الفنان الملتزم تجاه مجتمعه من خلال إسهامه في التراكم

الجمالي البشري. ومن هنا تحولت نظرتها إلى الفن من نظرة ذاتية إلى وجهة نظر اجتماعية أكثر عمقًا وشمولاً (نازلي مدكور – المرأة المصرية والإبداع الفني – دار تضامن المرأة العربية – القاهرة – طبعة ١٩٨٩ – ص ٥٦).

ولذا أيضًا تزايد إقدام الفنانة – منذ معرض مارس ١٩٩٦، ومن بعده معرض أبريل ١٩٩٨ – على ولوج موضوعات صعبة إن لم تكن مستعصية على فرشاة الفنان، وعلى سبيل المثال موضوع الزمن. (راجع في تفاصيل صعوبة هذا الموضوع على معالجة فن التصوير له كتابي «المكان في التصوير المصري الحديث» في سلسلة دراسات في نقد الفنون الجميلة – عن الهيئة العامة للكتاب بإشراف الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي – عام ١٩٩٣)، وأحسب أن كلمات مثل تلك التي كتبها أحد زوار معرض أبريل ١٩٩٨ في دفتر المعرض، حيث يقول فيها «أجد في أعمالك الجنون الذي ينتشل المتلقي من دائرة الوعي إلى اللاشعور المفقود» لهي ترديد غير مباشر لأصداء تلك الصعوبة التي تورث الجنون إزاء استحالتها، ويا للزمان – مثلما في لوحتي «مساحة الزمن» و«زمن آخر» – من كينونة صعب على عين الفنان الإمساك بها والاستحواذ عليها بذاتها!

وقد مضت نازلي مدكور من «استقبال الطبيعة» كما في مرحلتها الأولى إلى «تأمل الطبيعة»، بل وإلى «تأمل ما بعدها» بعد ذلك، ومن هنا جاءت صعوبة المعالجات التشكيلية لبعض الموضوعات التي تصدت لها نازلي مدكور بأدواتها، وذلك مثلما في لوحتها «هناك» ويتساءل المتلقي هنا «أين هذا الهناك؟ هل نحن نسير إليه وحثيثًا، أم هو قادم إلينا بكل الضوء الذي يدخره لنا؟ وفي لوحة «تساؤلات» يمضي المتلقي يتساءل حائرًا «أي تساؤلات هي؟» أما في لوحة «أقدار» فتسود مقاطع الحوار فترات صمت ممتد طويل. و«في مهب الريح» ما الذي في مهب الريح؟ شيء؟ لا شيء؟ وفي لوحة «أحلام» يطالعنا السواد، وانفراجة لا تدل على شيء، نقطة لا تكاد تبين في مساحة موحشة. إنها إن شئنا «لا لوحة» على حد تعبير بعض المحدثين الذين يفخرون بمثل هذا النوع من الأعمال.

على أنه يمكن للمتلقي في لوحة «الغراب» كلما عاش اللوحة أن يكّون لنفسه منها قصة. وإليك إحدى القصص التي نسجها لنفسه أحد الأصدقاء وأسرّ بها إلي: الفتاة التي تشيح بوجهها عن الغراب الأسود الذي يسيطر على الحيز كله قد لا يريده قلبها، ولا زالت ذاكرتها متعلقة بشبابها الذي هو في اللوحة الطائر الأبيض الصغير الذي اندلق عليه صناج الغراب، فكاد أن يتوارى عن العيان.

ليس البحث عن مثل هذه القصص في اللوحات لازمًا لتذوقها، بل قد لا تكون هذه هي القصة وراء لوحة «الغراب» كما استخلصها أحد الأصدقاء من زوار معرض أبريل ١٩٩٨.

وفي هذا تقول نازلي مدكور إن لوحاتها لا

تتأبّى على القراءات المتعددة، ثم تمضى قائلة «لوحاتى قابلة لأكثر من تفسير، والدخول فى أكثر من حوار. وليس بلازم أن يجمع الكل على فهم واحد لعمل من أعمالى، بل إن فى تعدد التفسيرات وتنوعها ثراء للعمل الفنى» وتضيف الفنانة موضحة: «محاور التفسير يمكن أن تكون اجتماعية، وقد تكون سيكولوجية أو فلسفية ميتافيزيقية أو تأملية تاريخية، كما قد تكون بيئية كونية»، وعلى ذلك، فمهما كان ما نتوصل إلى الإمساك به من معانٍ ومرامٍ خلف داكن السطور، فهو - على ما تسلم به الفنانة - جدلى، ويقبل التفسير المعارض أيضاً.

وعلى ضوء من ذلك، أمام عدد من لوحاتها على مدار معرضىْ مارس ١٩٩٦ وأبريل ١٩٩٨ أحسست بأنها تتحدث عن وجود لا هواء فيه، ولا ضياء. لا نسمة تهب على الأبدان فتنعشها. لا بهجة، ومن أين تأتى البهجة فى «عالم أفولى» تفحمت فيه الكائنات، بل وربما أيضاً العواطف، وخيمت تساؤلات الرعب فى العيون، ويالها من تساؤلات؟ وهل يمكن لعاطفة أو بادرة أمل أن تطل من أرجاء وجود وطأته كارثة بيئية أو كونية، ولا تستبعد ذلك، فنحن فى زمن تنتظر الأرض نهايتها.

وفى مقدمة الأسباب التى قد تسبب النهاية فعل الإنسان نفسه. ضغطة على زرار خاطئ وتتفحم الكائنات، وتسود بشرة من بقى منها، حتى فى القرى التى تتمايل من حولها الأشجار.

ويكتب سمير عبد الباقى فى دفتر أبريل ١٩٩٨ «أشرعة سود، وطيور بلا أجنحة، وبشر بلا ملامح. كل هذا الرعب؟ كل هذه النبوءات؟ أيمكن أن يحتمل قلب بشرى كل هذا الرعب، وكأنما من البدايات نعيش ذلك الزمان الآخر، القادم حتماً، ليدفع تلك السلحفاة، وذلك الغراب نحو مصير لا فكاك منه؟! لكن، هل يحتمل قلب كل هذا الشعر؟».

تقول نازلى مدكور «كنت أقرأ ديواناً لنازك الملائكة. فى أحد أبياتها وردت عبارة.. خلف داكنات السطور. فوجدت أن هذا التعبير يناسب مدلول قطعة الرق أو البردى التى يتم مسح ما كان مدوناً عليها كى تستخدم مرة أخرى، فتظهر عليها إلى جانب الكتابة الجديدة آثار الكتابة القديمة. ومن ثم يعنى التعبير المذكور التقصى عن المعانى والأفكار الخافية وراء الخطوط والإشارات التى ترد على السطح. وبعبارة أوجز البحث عما وراء الظواهر»، وتضيف الفنانة «إن ما استقرأته خلف داكن السطور، أى وراء الظواهر البادية للعيان، هو علاقة خاصة بينى وبين الكون، بينى وبين ما يحيطنى من فراغ أو زحام، وعلاقة خاصة ما بين الفوضى والنظام».

كم تختلف الرؤى والتفسيرات للعمل الفنى الزاخر بالمعانى والأحاسيس!

دخل المعرض صديقى الفنان الكبير الدكتور محمد طه حسين وبعد أن شاهد اللوحات قال «تعود نازلى مدكور فى هذا

المعرض إلى طفولة مدهشة لوحاتها حافلة بالهواء»، وملأ الفنان رئتيه بالهواء، وغمرت وجهة ابتسامة بهجة وتفاؤل.

وأحسست أن تفسيراتي للأعمال قد بدأت تنهار. التفحم، الرؤية الأفولية. الشيخوخة واللون السناجي المنسدل على الأزمان والأماكن مومئًا إلى التلوث القائم والمتنامي في كوكبنا العتيد.

ويسود الصمت.

ضحكت الفنانة وقالت: «حقًا، إن ثراء العمل الفني يتأتى من قدرته على طرح تفسيرات متعددة».

ومضى الدكتور طه حسين في الإدلاء بانطباعاته عن لوحات نازلي مدكور: «لديها تصالح في المساحات، وتتعامل معها بحرية، تتيح لها أن تبسط عليها ألوانها، وأن تنثر في أرجائها ما تشاء من جزئيات ورموز وشذرات، وهي تدخل بنا في مساحاتها إلى الأعماق».

ويشير إلى لوحة «الأحلام» قائلاً «حتى الأسود لديها يتيح البهجة؛ لأن الأسود ليس بالضرورة لون الحزن، وقد كانت لوحات المصور الفرنسي بيير سولاج السوداء على سبيل المثال بومضات الضوء المتناثر في أرجائها مبعثًا للبهجة».

وهناك دلائل على مصداقية ما يقوله الدكتور محمد طه حسين عن الرحابة والحرية في لوحات نازلي مدكور. ومرد ذلك بالأخص إلى نزوع الفنانة في لوحاتها إلى: أ ـ سيطرة مساحات كبيرة تشوبها ألوان ترابية تتخللها ومضات من ألوان مشرقة. ب ـ السعي من خلال تقصي مصادر الضوء الداخلية، إلى الحصول على تضاد أكبر، ولا يعتمد بالضرورة على العلاقة التقليدية بين الظلمة والنور. جـ ـ وجود بؤرة تنتفض منها الأشكال في فضاء اللوحة.

ولكنني ظللت أقول لنفسي «الرحابة لا تعني لزامًا وجود الهواء» وكان لا زال يطبق على صدري ما قرأته بصحيفة الصباح «أربعون مليون طفلاً يموتون سنويًا بسبب التهابات في الجهاز التنفسي ناجمة عن تلوث الهواء الذي تسببه مداخن المصانع أو احتراق الوقود. ومن بين كل خمسة أطفال يموت طفل قبل سن الخامسة في المناطق الفقيرة من العالم بسبب أمراض ناجمة عن تلوث الهواء والماء، إلى جانب أسباب أخرى مثل مرضى الملاريا والإسهال المرتبطين بتدهور البيئة في الدول النامية الفقيرة».

إن لوحات نازلي مدكور ـ على حد قولها في مقدمة كتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ «نصوص» محملة بالإحالات، وقابلة لقراءات متعددة تتيحها مستويات التعبير في اللوحة، بل وتمضي الفنانة في كلمتها آنفة الذكر إلى التنبيه بأن هذه القراءات قد تكون غامضة أحيانًا أو متناقضة أحيانًا أخرى، طالما أن العمل الفني يحيا في لا نهائية تفسيراته.

ويجيء ذلك متمشيًا مع ما أوردته الفنانة بكلمتها المذكورة أيضًا من أن «اللوحة من ناحية أخرى (نص) من العلامات والرموز يقيم علاقات حوارية توافقية أو صراعية مع أنماط وأساليب ومرجعيات جمالية تنتمي إلى (الحداثة) على أن الفنان يكتب الفن وهو يمحوه، ويظهره حين يطمسه».

وأمام لوحة «امرأة من القرية» قلت هذه اللوحة تؤكد تفسيري لأعمالك بأنها تجيء استشعارًا بكارثة بيئية واسترشدت في ذلك بذلك الصناج الذي يلوث بشرة القروية، بل وأيضًا حزمة الحطب المسود التي تنوء رأسها بحملها، ولكأنها بقايا حريق، نشب أو ربما تحذر الفنانة من مغبة نشوبه. على أن نازلي مدكور عقبت على تفسيري هذا قائلة «ولماذا لا يكون كل هذا الصناج والوسخ وحزمة الحطب المحترقة، رمزًا لتردي الأوضاع الاجتماعية للمرأة؟».

وأعدت النظر إلى اللوحة، وقلت هذا تفسير ذكي ومعقول، ويتفق مع صرخة الاحتجاج ضد وضع المرأة في الريف، حيث تتحمل في حياتها الغرم، ولا تعرف من لحظات السعادة شيئًا. ويجيء ذلك تأكيدًا جديدًا ومتفقًا مع دور الفنانة نازلي مدكور في الدفاع عن المرأة. وتذاكرنا مرحلة «التحولات» كما تذاكرنا كتابها البديع عن «الفنانات المصريات»، وتذكرت أيضًا اختلاف التفسير بيني وبين الدكتور محمد طه حسين حول الهواء واللاهواء في أعمال معرض أبريل ١٩٩٨.

وعدت أجول بعيني في لوحات القاعة ذاتها التي بها لوحة «امرأة من القرية» لأجد لوحة نازلي مدكور عن ذلك الطائر الوديع الذي يحوم في الفضاء باحثًا عن غصن يحط عليه، فلا يجد في هذا الوجود الأرضي على ما يكون عليه، بعد أن تعمل فيه معاول الخراب والتدمير والإبادة. عدت أسمع صرخة الاحتجاج التي تطلقها نازلي مدكور الآن ومنذ معرض مارس ١٩٩٦ من «منطلق كوني» بعد أن كانت صرخة احتجاجها في «مرحلة التحولات» السابقة «صرخة اجتماعية» ضد الظلم الذي ترزح تحته المرأة. وهكذا فقد صعدت نازلي مدكور فنها ليضحى «احتجاجية كونية» أكثر إلحاحًا عما كانت عليه من قبل، وذلك إزاء اتساع رقعة التلوث والخراب البيئي. ومن ثم تضع الفنانة يدها في يد «أنصار الدفاع عن البيئة» وتمضي بفنها الملتزم، مناضلة من أجل مطلب حيوي من مطالب الإنسان، سواء كان في مصر أو في أي بقعة من هذا العالم الذي أضحى قرية واحدة كبيرة.

وهكذا تابعنا في مقالنا هذا مسيرة الفنانة نازلي مدكور منذ مرحلتها الأولى التي كانت مرحلة استقبال للطبيعة وابتهاج بها، دون استعباد لها على أي حال. ثم مضيها إلى تخطي المظهر، لتحقيق توازن بين النظام والفوضى، بين العقل والشعور، بين الحقيقة والخيال، ولكن ذلك كله في رصانة واستقلالية، دون أن تتردى في التملق الرخيص للمتلقي واستجداء استحسانه، وحتى إن جاءت بعض أعمالها مشوبة بالغموض وصعوبة الفهم،

فهي تعترف للمتلقي بحقه في أن يختلف معها.

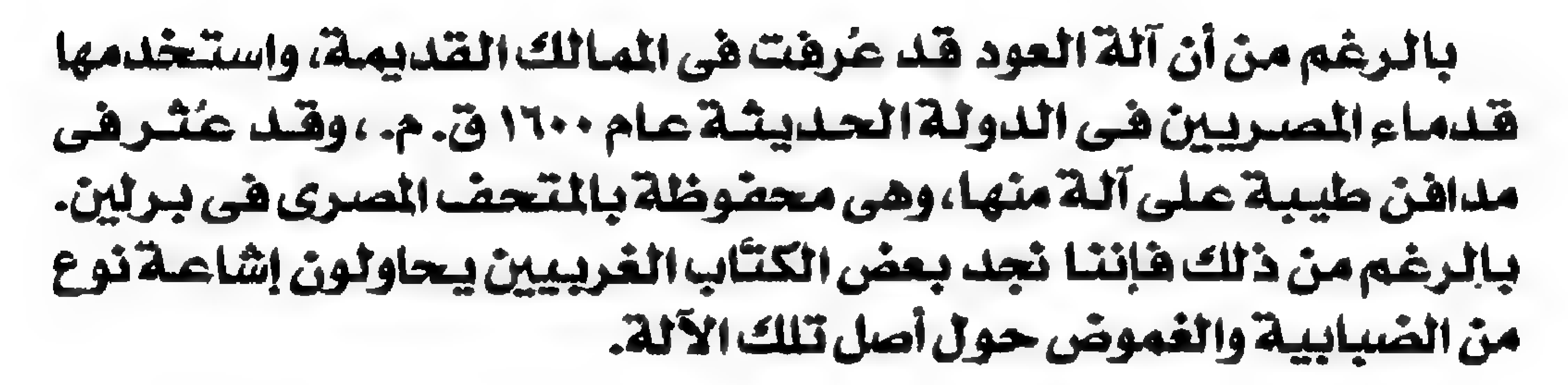
وبعد أن كانت قضيتها هي الطبيعة كما تجلت في مناظر الواحات والقرى المصرية، وكانت أدواتها هي البردي وعجائن الورق ولحاء النخيل، مضت لا تلوي على شيء إلى الدفاع بفنها عن القضايا الاجتماعية، في مرحلة «التحولات» على الأوضاع المتردية للمرأة سواء في الريف أو الحضر. وها هي تمضي منذ مارس ١٩٩٦ إلى الارتباط بقضية أعم وأعقد، وأكثر ارتباطًا بمصير الإنسان، وهي القضية التي هبّ «أنصار البيئة» في كل مكان من هذا الكوكب للدفاع عنها. وفي اعتقادنا أن ارتباط الفن التشكيلي بقضايا البيئة والتحذير من الكوارث الكونية ليس «دفاعًا ضد الدمامة» فحسب، بل هو ارتباط «بقضية مصيرية».

وقد تجلت «طليعية» نازلي مدكور و«أصالتها» في أنها أول فنانة مصرية تبادر إلى تكريس فنها للدفاع عن هذه القضية، رغم مشاقها وما تمليه على الفنان من تضحيات جمالية ليست بالهينة. إنها في النهاية قضية حياة أو موت: إنسان أو لا إنسان، ومن ثم فن أو لا فن. هذا هو السؤال، وهذه هي الإجابة، وقد أثبتت نازلي مدكور بذلك أيضًا إنها فنانة «مستقبلية» لا ترهب الصعاب من أجل البلوغ بخطابها التشكيلي إلى مصاف المنارات التي ترشد السفن إلى طريقها في أغوار البحر وظلماته.



دور آلة العود فى تطوُّر الموسيقا الأوروبية

د. زين نصّار*



بالرغم من أن آلة العود قد عُرفت فى الممالك القديمة، واستخدمها قدماء المصريين فى الدولة الحديثة عام ١٦٠٠ ق. م.، وقد عُثر فى مدافن طيبة على آلة منها، وهى محفوظة بالمتحف المصرى فى برلين. بالرغم من ذلك فإننا نجد بعض الكتّاب الغربيين يحاولون إشاعة نوع من الضبابية والغموض حول أصل تلك الآلة.

ولكننا فى الوقت نفسه نجد كثيراً من الكتاب المنصفين الذين يحددون وفى وضوح أن آله العود قد وصلت إلى أوروبا عن طريق العرب. فنجد كاتبا مثل بول هنرى لانج(١) يقول : «أما الآلات الوترية التى تُغمز أوتارها، فقد حظى العود وأنواعه المتعددة بكل تقدير، وشاع عزف هذه الأنواع فى عصر النهضة وعصر الباروك، وأصل الآلة مشوب بالغموض» . يقول جيروم واليزابيث روش(٢)

(*) أستاذ ورئيس قسم النقد الموسيقى بالمعهد العالى للنقد الفنى أكاديمية الفنون - بالقاهرة .

(١) بول هنرى لانج: الموسيقا فى الحضارة الغربية، من عصر اليونانيين حتى عصر الرينيسانس (عصر النهضة). ترجمة د. أحمد حمدى محمود القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص (٣١٢).

(٢) Jerome ' Elizabeth Roce : A Dictionary of Early Music , London, Faber', Faber limited 1981. (116)

«إن العود قد أتى إلى أوروبا من الشرق في أوائل العصور الوسطى». دون أن يحدد بدقة من أي بلاد الشرق جاء. وفي الوقت نفسه نجد كُتّاباً منصفين يوضحون الحقيقة بجلاء. فيقول أنتوني باينز(١) «قدمت آلة العود إلى أوروبا من الحضارة العربية قرب نهاية القرن الثالث عشر» . ويقول جيروفري هيندلي(٢) وقد دخلت آلة العود إلى أوربا من البلاد الإسلامية في أواخر القرن الثالث عشر». ولذلك فإنني أرى أن من واجب المتخصصين العرب في الموسيقا أن يكتبوا الدراسات التي توضح أثر الحضارة العربية الموسيقية على الحضارة الأوروبية، وهو بالتأكيد تأثير كبير، تثبته المخطوطات والكتب العربية التي عرفها الأوروبيون ، وكونت فكرهم الموسيقي خلال فترة بناء حضارتهم الموسيقية التي تبلورت بعد ذلك بعدة قرون. ومن هذا المنطلق أقدم هذه الدراسة.

إن آلة العود كانت الآلة الرئيسية في موسيقا الحضارة العربية، وقد أحتل عازفوها مكاة رفيعة لدى حكامها ، ونذكر منهم على سبيل المثال: إبراهيم الموصلي، وابنه إسحق الموصلي وتلميذهما زرياب، الذين عاشوا في عصر الدولة العباسية . وقد انتقلت آلة العود إلى أوروبا من خلال ثلاثة مصادر هي :

١ ـ الفتح العربي لإسبانيا (٩٢ هـ ـ ٧١١م).

٢ ـ فتح العرب لجزيرة صقلية (٢١٢ هـ ـ ٨٢٧ م).

٣ ـ الحروب الصليبية التي شنتها البلاد الأوروبية على العرب فيما بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين.

وانتقلت آلة العود إلى أوروبا في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي. وكما هو معروف فإن الآلات الموسيقية تنتقل بموسيقاها . وقد ظلت آلة العود بصورتها العربية لفترة من الوقت، ثم أُدخل عليها كثير من التعديلات لتُناسب طبيعة الموسيقا الأوروبية المتعددة التصويب. وقد قامت على آلة العود العربية النهضة الغنائية في أوروبا، كما أنها تُعد أول آلة موسيقية تُكتب لها متفردة مقطوعات خاصة بها، لتؤديها دون ارتباط بالغناء في العصور الوسطى ، حيث كانت آلة العود تحتل نفس المكانة التي تحتلها آلة البيانو الآن. واسم آلة العود في اللغات الأوروبية المختلفة يؤكد أصلها العربي . ويلاحظ أنه في

---

(1) Baines', Anthony: Musial Instruments through the Ages, England Penguin Books, 1971, p. (157).

(2) Hindley Geaffrey: Musical Instruments Melbourne, Lamlyn, sunbooks, 1971,p. (52)

معظم الأحوال هو كلمة عود ذاتها وقد أُدغمت بها أداة التعريف مع حذف حرف العين لصعوبة النطق به عند غير العرب، فاسم الآلة بالإنجليزية (Lute) وبالفرنسية (Luth) وبالإيطالية (Leuta) وبالأسبانية (Loud) وبالرتغالية (Alaude) والألمانية (Laute)(١) وكذلك فقد كانت آلة العود هي أول آلة موسيقية يُدوَّن لها تدوينا موسيقيا . ومع ذلك فإن استخدام الحروف الأبجدية والأرقام للتدوين الموسيقى فكرة قديمة نجدها في المخطوطات العربية ، وعلى الأخص في مخطوطات صفى الدين عبد المؤمن الأموى، المتوفى عام (٦٩٣ هـ ـ ١٢٩٤ م).

ويرجع الفضل لآلة العود في نقل الموسيقا الأوروبية من الكنيسة إلى الحياة الدنيوية . وقد ظهرت أحجام مختلفة من آلة العود لتغطى كل المساحة الصوتية المعروفة . وقد بدأ فن الأوبرابـاغان تقدم بمصاحبة آلة العود. ومما هو جدير بالذكر أن الأوركسترا الذي قَدَّم أوبرا أورفيو (orfeo) عام ١٩٠٧م ، للمؤلف الإيطالى كلوريو مونتيڤيردي (١٥٦٧ ـ ١٦٤٣)، كان يعتمد بشكل أساسى على عدد كبير من آلات العود. كما أن حفلات تشارلز الأول، الذي حكم بريطانيا العظمى ابتداء من عام (١٦٢٥) كان يستخدم فيها أربعون آلة عود، بجانب الآلات الأخرى(٢)

وقد استغلت آلة العود في مصاحبة الغناء والرقص بالتآلفات التي تعزفها. وكان هذا بداية ظهور لون جديد من الموسيقا، تطوّر على أساسه فن الأوسبرا، وفن الغناء بصفة عامة . ويرز أسلوب الكتابة للآلات الموسيقية المختلفة في المؤلفات الآلية البحتة. وتحولت آلة العود من مجرد آلة مصاحبة إلى آلة منفردة كتب لها كثير من أساطين المؤلفين الموسيقيين، نذكر منهم :

أنطونيو ڤيڤالدى

Antonio Vivaldi (١٦٧٨ ـ ١٧٤١).

ويوهان سباستيان باخ Johann Sebastian Bach (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠)،

وجورج فريدريك هيندل

Gearge Frideric Handel

(١٦٨٥ ـ ١٧٥٩)،

وفرانز جوزيف هايدن Franz Joseph Haydn (١٧٣٢ ـ ١٨٠٩).

تاريخ آلة العود وكيفية تأثيرها في الموسيقا الأوروبية

انتقلت آلة العود في العصور الوسطى من الممالك القديمة إلى العرب، فاحتضنتها المدنيات العربية في عصورها الزاهرة

(١) أحمد المصرى : تطور الموسيقا الأوركسترالية، القاهرة، المجلة الموسيقية، يصدرها أصدقاء الحفنى، العدد (١٢) ديسمبر (١٩٧٤)، صفحة (١٤).

(1) Schols, Percy, A : The Oxford Companion To Music, London Oxord University Press, 1970 p. (584) .

وتقدمت فى صناعتها، وظل العود عند العرب ذا أربعة أوتار، تُسَوَّى (أى تضبط) فيما بينها على بُعد الذى بالأربع (أى مسافة الرابعة التامة)، حتى زاد أبو الحسن على بن نافع، الذى اشتهر باسم (زرياب)الوتر الخامس فى أوائل القرن التاسع الميلادى ببلاد الأندلس، كما أنه استخدم ريشه النسر فى عزف أوتار آلة العود بدلا من قطعة الخشب التى كانت تستخدم من قبل.

وقد اشتهرت هذه الآلة عند العرب باسم العود. وكثيرا ما أطلق عليها علماؤهم اسم (البربط) وهو لفظ فارسى مُعَرَّب، ومكوَّن من مقطعين معناهما (صدر البط) نسبة إلى شكل آلة العود(١). وقد كان لآلة العود مكانتها فى الحضارة العربية. وفى عصر الدولة العباسية اشتهر من موسيقيها ـ كما قلنا ـ إبراهيم الموصلى وابنه إسحق وتلميذهما زرياب، ومنصور زلزل كما كان إبراهيم بن المهدى شقيق الخليفة موسيقيا بارعا، بل إنه كان متزعما لحركة التجديد فى الموسيقا فى أيامه. وقد كان لزرياب موقف شهير أمام الخليفة هارون الرشيد، عندما طلب منه أن يعزف على عود أستاذ إسحق الموصلى، فأبى إلا أن يعزف على عوده، وراح يصف ذلك العود للخليفة بقوله: «عودى وإن كان فى قدر حجم عوده ومن جنس خشبه، فهو يقع من وزنه فى الثلث أو نحوه، وأوتارى من حرير لم يُغسل بماء ساخن يكسبها أنوثة ورخاوة،، وبهن مثلثها أتخذهما من مصران شبل، فلها من الترنم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرها(٢) وبعد تلك الواقعة خَيَّر إسحق الموصلى تلميذه زرياب بين البقاء فى بغداد مع مواجهة عداوته، أو الرحيل على أن يزوده بما يحتاج إليه للسفر. ورحل زرياب إلى الأندلس، فأقام هناك حضارة موسيقية، فاقت كل خيال. وأقام هناك مدرسة لتعليم الموسيقا والغناء، كان يتعلم فيها أبناء المنطقة ، وأبناء الملوك والأمراء والنبلاء من أوروبا . وكان لهؤلاء الأبناء الذين تعلموا فى مدرسة زرياب ، وكذلك جواريه اللاتى ذهبن إلى البلاد الأوروبية أكبر الأثر فى نقل الحضارة الموسيقية الزاهرة من الأندلس إلى أوروبا، التى كانت تعيش آنذاك فى ظلمات الجهل.

وفى الأندلس أضاف زرياب وتراً خامساً

---

(١) د . محمود أحمد الحفنى : علم الآلات الموسيقية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص (٧٣) .

(٢) محمود أحمد الحفنى : زرياب ، أبو الحسن على بن نافع موسيقار الأندلس القاهرة، سلسلة أعلام العرب، رقم (٥٤) الدار المصرية للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ ، ص (٤٦).

لآلة العود وصبغه باللون الأحمر، وجعله وسطا بين أوتار العود الأربعة. وقد كتب علماء العرب البارزون دراسات مهمة فى الموسيقا، وكان للعود ــ وهو الآلة الأساسية فى الموسيقا العربية ــ نصيب الأسد فى دراساتهم الموسيقية. فنجد فيلسوف العرب أبا يوسف يعقوب بن إسحق بن الصباح الكندى ، المشهور باسم الكندى (١٨٥ هـ / ٨٠١ م ٢٥٢ هـ /. ٨٦٦م) يقول فى الرسالة الكبرى فى التأليف ، عن صناعة العود ما يلى(١):

ينبغى أن يكون جسمه ــ أى العود ــ فى غاية ما يمكن أن يكون من الدقة، ويكون ذلك عاماً فيه بجميع أجزائه، حتى لا يكون فى ظهره موضع أدقّ ولا أثخن من موضع، وكذلك فى بطنه، فإن اختلاف أجزائه فى الرقة والثخن، مما يختله عن إستواء الأوتار ، وائتلاف النغم» . وفى الموضع نفسه تحدث الكندى عن تسوية أوتار العود فى النحو التالى (٢):

التسوية العظمى

مع وجود تسويات أخرى لأوتار آلة العود هى :

شكل رقم (١)

وقد كان العود فى زمن الكندى له أربعة أوتار. أما الباحثون النظريون فكانوا يفترضون وتراً خامساً يسمونه «الزير الثانى» أو «الزير الأسفل أو الحاد»(فا١). وإذا علمنا أن أوتار آلة العود كانت تصنع فى القرن الثالث الهجرى من أمعاء للوترين الغليظين، ومن الحرير اللوترين الدقيقين، ثم صارت كلها فى القرن الرابع الهجرى تصنع مع الحرير، بمعدل (٦٤) خيطا للبم، و (٤٨) خيطا للمثلث و (٣٦) خيطا للمثنى، و (٢٧)خيطا للزير ، فتكون نسبة غلظ كل وتر إلى الذى يليه كنسبة (٤ . ٣) . إذا علمنا هذا وجب أن يُصنع الوتر الخامس من (٢٠) خيطا ، مما يجعله دقيقا لا يتحمل الشد ا لمطلوب ، أو إذا شُدَّ فلا يحافظ على استمرار تسويته وهذا هو السبب فيما أعتقد لعدم انتشار استعمال العود بخمسة أوتار. وقد أهمل الوتر الخامس فى القرن الخامس الهجرى. كما أخبرنا بذلك ابن سينا. وفيما يلى التسويات المختلفة التى مرت بها أوتار العود:

كانت أوتار آلة العود الأربعة تسوى فى عهد الفارابى المتوفى عام (٣٣٩ هـ / ٩٥٠م)

(١) أبو يوسف يعقوب بن إسحق بن الصباح الكندى: مؤلفات الكندى الموسيقية ، حققها وأخرجها زكريا يوسف، بغداد ، مطبعة شفيق ١٩٦٢ ، ص (١٢٣).

(٢) المرجع السابق : ص (١٢٦ و ١٢٧).

على النحو التالى : (١) شكل رقم (٢)

وفى عهد الشيخ الرئيس ابن سينا (٣٧٠ هـ / ٩٨٠ م - ٤٢٨هـ/ ١٠٣٧م) كانت أوتار آلة العود تسوى على النحو التالى : (٥ - ١٤٨). شكل رقم (٣)

والجدير بالذكر أن الوتر الحاد (مى بيمول) قد أهمل فى زمن ابن سينا. ويؤكد أبو منصور الحسين بن زيلة، تلميذ ابن سينا، المتوفى عام (٤٤٠ هـ ١٠٤٨م)، أن تسوية أوتار آلة العود التى ذكرها الشيخ الرئيس، كما أكد الاستغناء عن الوتر الخامس(٣). وقد كان صفى الدين عبد المؤمن الأرموى (٦١٣هـ /١٢١٤م - ١٢٩٤م) قد توصل إلى طريقة سهلة مستوفية عناصر التدوين الموسيقى فقد مَيَّزَ النغمات المختلفة فى الطبقة الصوتية، بما يقابلها من الحروف الدَّالة عليها، وحدد أزمنتها فى اللحن بالأعداد التى تخص كلا منها فى دور الايقاع المفروض، ثم قرن أجزاء الأقاويل فى الألحان الغنائية بما يقابلها فى أجزاء النغم(٤).

وقد سويت أوتار آلة العود فى أيامه على النحو التالى (٥): شكل رقم (٤)

وكما سبق أن أوضحت فإن آلة العود قد انتقلت إلى أوروبا عن طريق فتح العرب للأندلس و جريرة صقلية وخلال الحروب الصليبية . وكان تأثير الحضارة العربية على الأوروبيين قويا خلال الفترة التى التحمت فيها الحضاراتان. وقد انتقلت آلة العود إلى أوربا فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى وظلت حتى النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى. كما هى ذات أربعة أوتار، وتُعزف باستخدام ريشة النسر. ومع حلول منتصف القرن أصبحت الأوتار الأربعة مزدوجة تُسَوَّى إما فى النغمة نفسها، أو على بُعد أوكتاف. ومع بداية القرن الخامس عشر فإن تسوية أوتار آلة العود قد تغيرت عن التسوية العربية القائمة على مسافات الرابعة التامة، إلى مسافتى رابعة تفصل بينهما

---

(١) أبو النصر محمد بن طرخان الفارابى، الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة ، (بدون تاريخ)، ص (٥٠٥).

(٢) أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا : الشفاء، الرياضيات (٣) جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ١٩٥٦ ، ص (١٤٨) .

(٣) أبو منصور الحسين بن زيلة : الكافى فى الموسيقا ، تحقيق زكريا يوسف القاهرة، دار القلم ، ١٩٦٤، ص (٧٤) .

(٤) صفى الدين عبد المؤمن بن أبى مفاخر الأرموى البغدادى : الأدوار فى الموسيقا، شرح وتحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص (٢٧).

(٥) المرجع السابق : ص (٢٣١).

مسافة ثالثة كبيرة، شكل رقم (٥) (١).

والجدير بالذكر أنه لم تكن هناك طبقات صوتية مطلقة لتسوية الأوتار. وإنما كانت الطبقة الصوتية لكل موسيقى نسبية(٢). وقد تم التخلى عن استخدام ريشة النسر فى عزف أوتار آلة العود ، وأصبحت تُعزف بأصابع اليد اليمنى لتناسب مهمتها الجديدة، فى عزف الألحان البوليفونية (المتعددة الأسطر اللحنية) التى كانت تزداد تعقيداً . ومع حلول عام ١٥٠٠ أضيف إلى آلة العود فى أوروبا وتر سادس فى المنطقة الغليظة، ونغمته صول (G) لزيادة المساحة الصوتية للآلة ، شكل رقم (٦)(٣)

وفى القرن السادس عشر كانت أوتار آلة العود فى أوروبا تسوى كما فى شكل رقم(٧)(٤):

وفى عام(١٥١١م) قدم المؤلف والمغنى الألمانى سباستيان فيردونج Sebastian Virdung (١٤٦٥ ـ ١٥١١) أول تصنيف تفصيلى مبكر معروف للآلات الموسيقية فى كتابة (الموسيقا للقارئ الألمانى)، قدم فيه وصفا لآلة العود ذات الستة أوتار، على نحوما كانت تستعمل فى ذلك الوقت(٥) ومع مرور الوقت أدخلت تحسينات على آلة العود فى أوروبا حتى تتناسب مع موسيقاها حتى بلغت الكمال من وجهة نظرهم، وحققت هدفها . فالعود الجيد كان يتميز برنين صوتى قوى، مع خفة وزن خشبه، والأضلاع التى يصنع منها تجويف صندوقه المصوت، وهو نصف كمثرى الشكل، غالبا ما يكون سُمكها أقل من ٣٢/١ البوصة، وخشب التجويف يكون من خشب الصنوبر الرقيق ، والشمشية تكون مزخرفة على

شكل الورود ، ويتراوح سمكها بين ١٢/١ و ١٦/١ من البوصة وتدعمها ست أو أكثر من الدعائم الخشبية الموضوعة بشكل عمودى على المحور، وهى تُغرّى تحت جدار للتجويف

(1) Baines, Anthony : Musical Instruments Through The Ages, England, Pemguin Books, 1971, P . (158).

(2) Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, J.M.DENT,1978, p.(344)

(3) Baines , Anthony : Op. Cit., p. (158).

(4) Sachs, Curt: Op, Cit. p. (344).

(5) Jacobs, Arthuer : The new Penguin Dictionary of Music, England, penguin Books, 1984 , p. (199).

مباشرة من الداخل ، ويلعب نوع الخشب المصنوع منه الصندوق المصوِّت دوراً مهما جداً في جمال الرنين الصادر عن آلة العود. ورقبة العود كانت تُربط حولها دساتين من مُصران القطط(١). وكانت المحافظة على الأماكن الصحيحة الوضع تلك الدساتين من المهارات الضرورية التى كان يجب أن يتمتع بها عازف العود الأوروبى . ولتحقيق التوازن فى الآلة كان يجب أن يكون بيت الملاوى مائلا إلى التخلف بزاوية قائمة . وكانت أشهر أماكن صناعة آلات العود. فى أوروبا هى مدنية بولونا (Bologne) ، حيث كان أغلب الصُنَّاع من أصل ألمانى. وفيما بين عامى (١٥١٨ ، ١٥٥٢) ظهرت مؤسسة تمتعت بسمعة طيبة فى صناعة آلات العود وقد آدارها كل من : الاوكس مالر (laux Maler) وسيجيسموند مالر (sigis mond Maler) وهانس فراى (Hans Frei) . وقد حققت تلك العيدان الجيدة الصنع سمعة أسطورية لمدينة بولونا لما يزيد عن مائى عام. ومع حلول عام ١٦٠٠ كان هناك صُنَّاع اشتهروا بصناعة آلات العود فى أوروبا . وكذلك اشتهر الصناع الرومان بصناعة أحجام أكبر من آلات العود، هى آلات العود الكبير «الطيوربو Theorbo» . وقد أرجع بعض المستشرقين اشتقاق كلمة (طيوربو) إلى اللفظ العربى (طرب)(٢) ، وآلة العود الباحى الكيتاروني (Chitarrone) التى سيرد ذكرها بعد قليل .

التدوين لآلة العود فى أوروبا :

يرجع التدوين الموسيقى لآلة العود فى أوروبا إلى النصف الثانى من القرن الخامس عشر. وقد استمر حتى القرن الثامن عشر وأخذ شكل التدوين الجدولى (Tablature)، وفيه تُستخدم الحروف الأبجدية والأرقام وبعض العلامات الآخرى . على أن هناك تدوينا جدوليا خاصا بالأورغن وآلات لوحات المفاتيح العود والجيتار، غير أن أهمها هو التدوين الجدولى لآلتى الأورغن العود. ويعتمد نظام التدوين الجدولى لآلة العود على مدرج يتكون من خطوط ومسافات ، ويوفر كل خط من خطوط المدرج لوتر من أوتار العود. وتدل الحروف الأبجدية أو الأرقام على الدساتين التى تحدد النغمات المطلوب عزفها . ولم يكن المقصود إطلاقا فى هذا النظام تحديد الطبقة الصوتية بدقة، لأنه . كما سبق القول - لم تكن هناك طبقة صوتية موحدة أو محددة ، بل كانت الطبقة الصوتية لكل صوت موسيقى نسبية حتى ذلك الوقت(١) . وكانت أساليب

(١) بول هنرى لانج : الموسيقا فى الحضارة الغربية ، مرجع سابق ، ص (٣١٣).

(٢) د . محمود أحمد الحفنى : علم الآلات الموسيقية مرجع سابق، ص (٧٨)

التدوين الجدولى المستخدمة فى كل من ألمانيا وإيطاليا وفرنسا مختلفة . إلى حدّ ما. وفيما يلى توضيح لأسلوب كل منها على حدة (٢٣ ـ ١٠٠٤):

الطريقة الألمانية:

وقد وضع أسس هذه الطريقة عازف الأورغن الكفيف كونراد بارومان Conrad Pauman (١٤١٠ ـ ١٤٧٣) ، واستخدام فيها الحروف المختلفة غير أنه كانت هناك طريقة ثانية تستخدم عدة خطوط ، يرمز كل منها إلى زوج من الأوتار (من طبقة صوتية واحدة)، وبين هذه الخطوط أو فوقها توضح أماكن العفق بواسطة الحروف الأبجدية أو الأرقام فكان يرمز للوتر الأول المطلق (أى بدون عفق) بالحرف أ (A)، أو بالرقم صفر (0) ، وللدستان الأول بالحرف ب (B) أو الرقم (١) ، وللدستان الثانى بالحرف ج (C) أو الرقم ٢ (2) .... وهكذا.

الأسلوب الإيطالى:

وكان يستخدم أيضا فى أسبانيا ، ويعتمد على مدرج مكون من ستة خطوط. ويلاحظ أن أغلظ الأوتار صوتا يُرمز له بالخط الأعلى من المدرج، وفوق تلك الخطوط كانت تُحدد أماكن العفق باستخدام الأرقام من (صفر) إلى (٩). ولما كانت الدساتين على رقبة آلة لعود مقسمة إلى أنصاف أبعاد (أتوان) فإن الأرقام على المدرج الموسيقى كانت تكفى لتوضيح الأصوات الموسيقية ، ولم تكن هناك حاجة إلى استخدام علامات التحويل للرفع أو للخفض (أى علامات الديزات أو البيمولات).

الأسلوب الفرنسى:

وهو أوسع هذه الأساليب انتشاراً ، وكان يعتمد أيضا على الخطوط ، حيث يدل كل خط منها على زوج من الأوتار، أما العفق فتوضح باستخدام الحروف الأبجدية. وكان الخط الأعلى يدل على أحدّ الأوتار صوتا . كما كانت تستخدم بعض العلامات التى توضع أعلى المدرج الموسيقى الذى كان يتكون من مجموع الخطوط، وذلك لتوضيح الإيقاع . ولم يكن المقصود من تلك العلامات توضيح طول كل نغمة، لأن تلك العلامات لم تكن بالدقة التى تتطلبها عملية تدوين أطوال النغمات الموسيقية. شكل رقم ٨ أ .

التدوين الجدولى بالأسلوب الإيطالى (٢٢ ـ ٥١٠)

التديون الجدولى يالأسلوب الألمانى (٢٢ ـ ٥١٠) شكل رقم ٨ ب

التدوين الجدولى وفقا للأسلوب الفرنسى (٢٢ ـ ٥١٠) ٨ ج

(1) Sachs, Curt: The History of music In struments op. Cit, . p. (344).

وبالرغم من أن العصر الذهبي لازدهار آلة العود فى أوروبا كان فيما بين عامى (١٥٩٠ ، ١٦٣٠)، فإن آلة العود قد استمرت مسيطرة على الحياة الموسيقية فى أوروبا بفضل مصاحبتها للغناء والرقص. والميزة الكبرى لموسيقا آلة العود. فى ذلك الوقت هى شخصيتها البوليفونية، كما أن العود كان أكثر الآلات المنفردة الجادة فى القرن السادس عشر. وكذلك قامت آلة العود بمصاحبة الكثير من الأغانى الأوروبية الرقيقة فى القرنين السادس عشر، والسابع عشر التى كانت قد كُتبت لتصاحبها آلة العود(١) . وقد حظى العود وأنواعه المختلفة فى أوروبا بكل تقدير، شاع عزف هذه الأنواع منذ عصر النهضة واستمر ، حتى نهاية عصر الباروك فى حوالى منتصف القرن الثامن عشر، عندما حلت آلة البيانو محلها لمناسبتها لطبيعة الموسيقا الأوروبية المتعددة التصويب. وكذلك بعد اكتمال صناعتها وتلافيها للعيوب التى ظهرت فى آلات لوحات المفاتيح الأخرى، بالاضافة إلى سهولة العزف عليها(٢).

وتُستهل قائمة عازفى آلة العود الأوروبيين البارعين بفرانشيسكو سينا من «فوسومبرونة» وتنتمى مجموعتاه لآلة العود إلى أقدم ما هو محفوظ من هذا النوع من الموسيقا. وقد نشرهما بتروتشى عام ١٥٠٧. ومن بين العدد الكبير من عاز فى آلة العود البارعين نذكر: فرانشيسكو داميلانو (١٤٩٧ ـ ١٥٤٣) الذى لم يكن مجرد عازف على آلة ، مما جعله جديراً بوصف معاصريه له بالإلهى، ولكنه كان أيضا مؤلفا موسيقيا ذا أصالة كبرى . وقد ألهمت فانتازياته الأجيال اللاحقة فى أنحاء أوروبا . وبينما قنع أسلافه بالركضات والتآلفات الممتعة ، قام هذا الفنان الحساس بنسج كونترا بونطات مهيبة . وتبع فرانشيسكو داميلانو حشد من عظماء العازفين المؤلفين الموسيقيين من أمثال (أنطونيو روتا) من بادوا، والبولونى (مارك أنطونيو ديل بينارو) ، والميلانى (بيرو باولو بورنو)، و (جياكومو جورتزا نيس)، والفلورنسى (فينشينزو جاليلى)، والد عالم الفلك المعروف. وفى حوالى ١٥٩٠ بلغ العود قمة إبداعه ، وظهر عازفان، موسقيان هما : جوڤانى انطونيو تيرتس ، وسيمون مولينارو كزعيمين له . وفى مؤلفاتهما المدونة بطريقة الجداول . ونشرت فى العقد الأخير من القرن ـ ظهر أسلوب خالد للآلات، شامخ ومكتمل

(1) Scholes , Percy , A. : The Oxford Companion To Music Op Cit p (384).

(٢) د . محمود أحمد الحفنى : علم الآلات الموسيقية ، مرجع سابق ، ص (١٧).

وقائم بذاته، وقادر على التعبير عن كل الظلال، ببراعة فنية فائقة.(١)

وقد بلغ عازفو آلةالعود مكانة كبيرة ، حتى أن عازف آلة العود فى البلاط الدانمركى كان يتقاضى أجراً مساويا لأجر أمير الأسطول(٢).

وقد كتب مؤلف الموسيقا الألمانى الأشهر يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥ ــ ١٧٥٠)، أربع متتاليات لآلة عود منفردة، وأحد مؤلفات الفوجة ، وعدة مقطوعات أخرى قليلة لآلة العود. كما كتب فرانز جوزيف هايدن (١٧٣٢ ــ ١٨٠٩) مقطوعة لآلتى عود، وثلاثيتين لآلات العود والفيولينة والتشيللو. وقد طبعت كتب مقطوعات آلة العود المبكرة فى أوروبا ، بايطاليا، حيث كانت صناعة آلات العود أيضا مزدهرة هناك، وبقيت إيطاليا أكثر الدول الأوروبية إنتاجا لمثل تلك الكتب خلال القرن السادس عشر، حيث تطوّر النشر الموسيقى لآلية العود بشكل دولى ، على نحو أتاح للآلة شهرة عريضة . يضاف إلى ذلك الرحلات الكثيرة التى كان يقوم بها كبار عازفى آلة العود . وقد وصلت أعمال آلة العود قمة عظمتها فى المدرسة الإنجليزية، وخصوصا فى مؤلفات جون دولان (١٥٦٢ ــ ١٦٢٦)، الذى كان أعظم عازف لآلة العود فى تلك الأيام . وكانت أخر معاقل آلة العود فى المانيا ، حيث مات آخر عازف للعود هناك فى عام ١٧٤٠(٣). صورة رقم (١)

عود أوروبى من آواخر القرن الخامس عشر. صورة رقم (٢)

نموذج لعود أوروبى ضخم

صورة رقم (٣)

عازف عود أوروبى من القرن التاسع

صورة رقم (٤)

أله عود فى لوحة أوروبية (عام ١٥١٠)

صورة رقم (٥)

عود أوروبى من عصر النهضة.

شكل رقم (٩)

إختراع آلات عود أكبر حجما.

فى . عام ١٦٠٠ نشر عازف العود (Antonis Fyancisque) مؤلفه (Le Tre'sor d' Orphe'e) وسجل فيه عدة مقطوعات

---

(١) بول هنرى لانج : الموسيقا فى الحضارة الغربية ، مرجع سابق ص (٢٧٢).

(2) Baines , Anthony : Musical Instruments Through The Ages, Op. Cit. p. (57).

(3) Hindley , Geoffrey : Musical Instruments, Melbourne Lamlyn, sun books, 1971 ,p. (57)

بعنوان (a' cordes avale'es) دلت على الاستياء من استخدام الطريقة القديمة لتسوية أوتار العود (كما عرفت فى بداية عام ١٥٥٣) ، فقد كانت هناك رغبة لإضافة أوتار غليظة لآلة العود ، حتى فى عصرها الذهبى. وقد كتب دولاند (Dowland) لإضافة وتر سابع رى (D)، وثالثة أوتار غليظة شكل (٩)؛[1].

شكل رقم (١٠)

ثم زادت الرغبة فى استخدام آلة العود على نطاق واسع بوصفها آلة مصاحبة تؤدى لحن الباص المتصل (Continuo) فى المجموعات الآلية ، حيث كان المطلوب باص قوى وجديد. وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر تم اختراع نوع من آلة العود أكبر حجما وأغلظ صوتا ، سمى «عود الكونسرت» أو «طيوربا» Theorbo ، له رأس ثان للملاوى «البنجق»، ورقبة عريضة مزدوجة ، كما زُوِّدَ بأوتار غليظة أكثر طولاً، تُشد على بيت الملاوى «البنجق» الثانى . وكانت تلك الأوتار الغليظة تُعزف مطلقة (أى بدون عفق) . ويتراوح عدد أوتار آله الطيوربو بين (١٤ و ١٦) وترا ، وتُصنع من المصران، منها ثمانية غليظة ومطلقة ، وتُسوّى أوتارها إبتداء من نغمة فا (F) ، وتُعفق الأوتار الموضوعة على الرقبة باليد اليسرى، ويتم عزف الأوتار بأصابع اليد اليمنى (ثلاثة أو أربعة) لأداء التآلفات المطلوبة .

صورة رقم (٦)

كما ظهرت آلة أخرى سميت الطيوربا الرومانى (Roman Theorbo)، أو العود الباص (الكيتارونى Chitarrone) ، وهى آلة إيطالية الأصل ، كانت مفضلة جداً لمصاحبة الغناء ، ويبلغ طولها سبعة أقدام (٢١٥سم) ، ولها ستة أزواج من الأوتار، تبدأ تسويتها من نغمة صول (G) . وكانت المسافات التى تفصل بين دساتينها واسعة على نحو كان يعوق حركة الأصابع فى أثناء أداء الفقرات السريعة.

آلة (الكيتارونى Chitarrone)

صورة رقم (٧)

وبالرغم من أن آلة الطيوربا (Theorbo) كانت لها بعض المقطوعات المنفردة، فإنها تدين ببقائها حيّةً حتى نهاية القرن الثامن عشر تقريبا، إلى الأغانى التى كانت تصاحبها، وتستخدم كباص مستمر. وكذلك فقد ارتبطت آلة عود الطيوربا (Theorbo - lute) بعازفى العود الفرنسيين ، ونذكر منهم أبناء العم جوتييه (Goultier) وچاك (Jaques) ودينيس (Denis)، وتُسوّى أوتارها وفقا للطريقة الفرنسية كما أن العزف

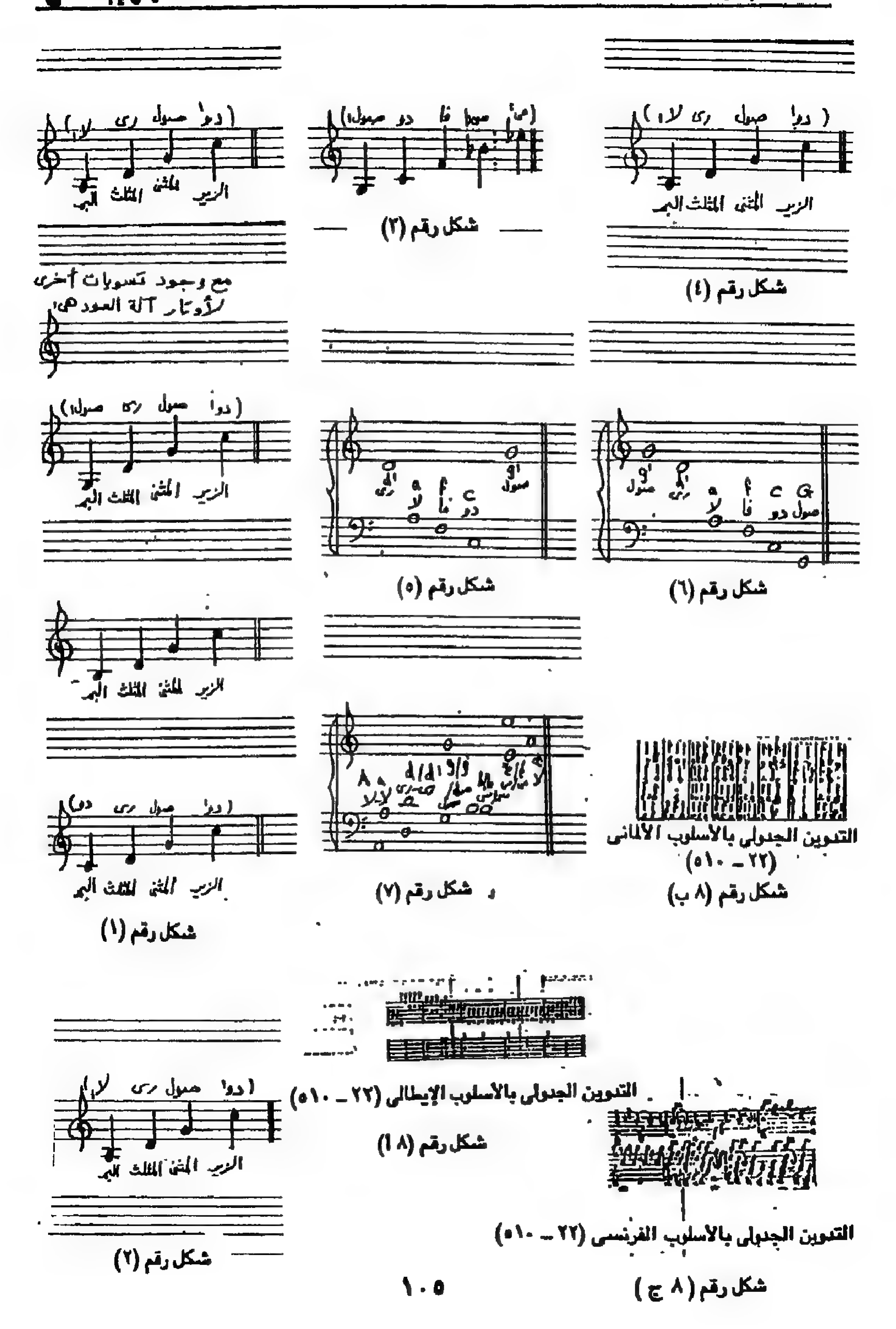
(1) Baines , Anthony : Musical Instruments Through The Ages, Op , cit , p . (161).

عليها قد تَميَّز بطابع زخرفي سيطر على أغلب معزوفات القرن السابع عشر، حتى أنها تركت تأثيرها على أسلوب الموسيقا المؤلفة لآلات لوحات المفاتيح(Keyboard) وتسوية أوتار عود الثيوربو (Thearbo - lute)(١).

شكل رقم (١٠)

وهكذا اتضح لنا الدور الجوهرى الذى لعبته آلة العود العربية فى مراحل تطور الموسيقا الأوروبية لما يزيد عن أربعة قرون ، من أواخر القرن الثالث عشر الميلادى، وحتى منتصف القرن الثامن عشر، حيث كانت آلة العود واسعة الانتشار ، وأسهمت بشكل رئيسى انتقال الموسيقا الأوروبية من الكنيسة إلى الموسيقا الدنيوية، من خلال العدد الكبير من المقطوعات التى كُتبت لها. وكانت آلة العود من المرونة حتى أنها استطاعت أن تتطور مع الموسيقا الأوروبية البوليفونية الطابع بدلا من استخدام الريشة . وتبع ذلك إضافة أوتار غليظةاستدعى وجودها تركيب بيت ثان للملاوى. وكذلك تم اختراع أحجام متعددة من آلة العود لتستطيع تغطية المساحة الصوتية لمختلف الأصوات البشرية ، حيث استعملت آلة العود فى مصاحبة الغناء والرقص ، كما قامت بدور الباص المتصل الذى كانت له أهمية كبرى فى مؤلفات ذلك الوقت . وكان عازفو العود يقومون بالعزف المنفرد ، أو بالاشتراك مع آلات أخرى، ويضاف إلى ذلك أن طريقة التدوين .. الموسيقى الخاصة بآلة العود ، وهى التدوين الجدولى قد استخدمت كذلك للتدوين لآلات لوحات المفاتيح. وقد نشرت مؤلفات آلة العود على نطاق واسع، بالإضافة إلى الجولات الكثيرة التى كان يقوم بها كبار عازفى العود الأوروبيين. وأخيرا فقد كانت آلة العود هى الآلة المفضلة لدى مؤلفى الموسيقا في العصور الوسطى وحتى نهاية عصر الباروك ونجد مؤلفين كبارا قد كتبوا أعمالا لآلة العود، ومن هؤلاء نذكر . ڤيڤالدى، ى. س باخ، وهيادن. ولكن بمرور الوقت ومع تعقد تركيب آلة العود، وصعوبة العزف عليها ، وفى الوقت الذى كانت فيه آلة البيانو قد قطعت شوطا بعيدا نحو اكتمال صناعتها ، مع سهولة العزف عليها، ومناسبتها لأداء الموسيقا الأوروبية المتعددة التصويت. لكل هذه الأسباب انتصرت آلة البيانو على آلة العود، وحلت محلها فى حوالى منتصف القرن الثامن عشر، واكتفت آلة العود بعدها بأن تظل آلة موسيقية شعبية .

(1) Ibid . , p. (164).



شكل رقم (٤)

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٥)

التدوين الجدولى بالأسلوب الألمانى (٢٢ ـ ١٠ ٥)

شكل رقم (٨ ب)

شكل رقم (٧)

شكل رقم (١)

التدوين الجدولى بالأسلوب الإيطالى (٢٢ ـ ١٠ ٥)

شكل رقم (٨ أ)

التدوين الجدولى بالأسلوب الفرنسى (٢٢ ـ ١٠ ٥)

شكل رقم (٢)

شكل رقم (٨ ج)



عود أوروبي من أواخر القرن الخامس عشر

صورة رقم (١)



شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)



نموذج لعود أوروبي ضخم

صورة رقم (٢)



عازف عود أوروبي

من القرن التاسع

صورة رقم (٣)



عود أوروبي من عصر النهضة

صورة رقم (٥)

آلة عود فى لوحة أوروبية (عم ١٥١٠)

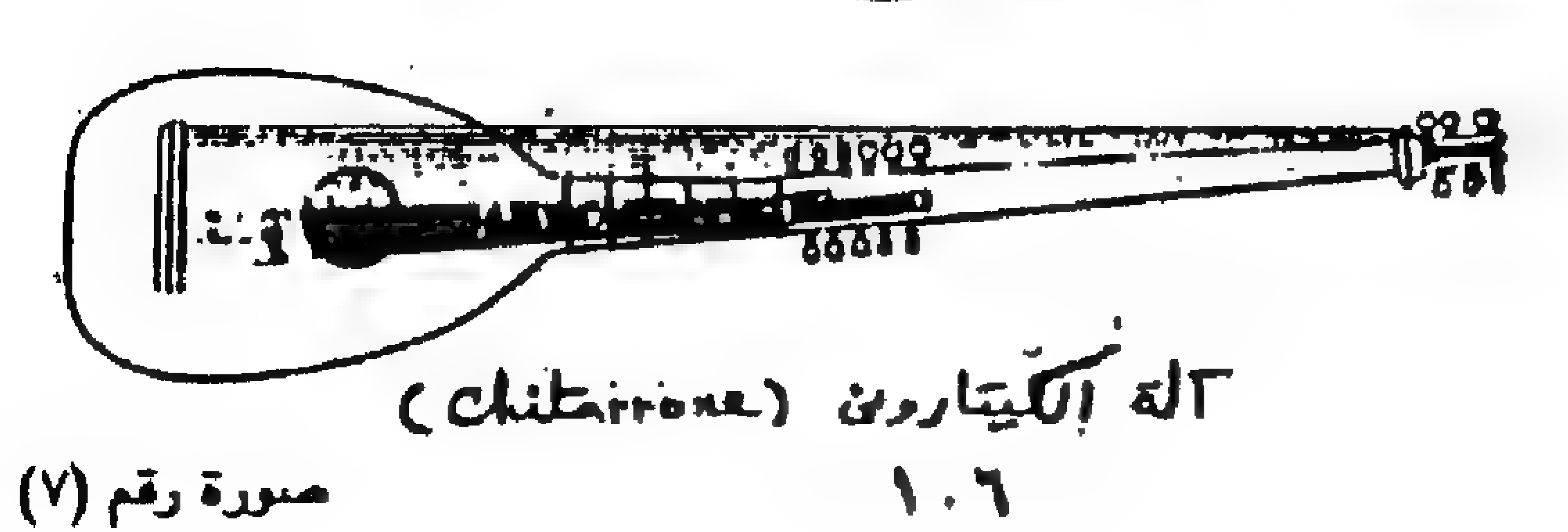
صورة رقم (٤)



آلة الثيوربا
(Theorbo)



صورة رقم (٦)



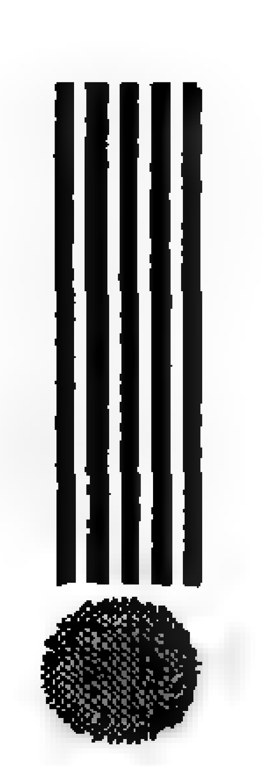
آلة الكيتارون (Chitarrone)

صورة رقم (٧)

الإبداع الأدبى

* الشعر

* القصة القصيرة



اللحظات النادرة

د. حامد طاهر*

مدخل

فى العمر لحظة،

تظل دائماً بلا مثيلْ

تجيء فى الصبا،

وقد تجيء فى منتصف العمر،

وقد تجيء قبل ساعة الرحيلْ.

يكون فيها النور أقوى، والنسيمْ

أندى ، وصفحة المياه أنقى ، والنخيلْ

مختلفاً عن ذلك النخيلْ

تكون فيها الأمنياتْ

دانية .. كأنها فاكهة الجنهْ

يكون فيها الخطو أجنحهْ

وهبّة الرياح .. أغنياتْ

فى العمر لحظة .. تمر فجأةً، ولا تطيلْ

تنقلنا من واقع منكفئ بخيلْ

لعالم مزدهر جميلْ

ساعتها ، نحسّ أننا نعيش خارج الزمنْ

وأن كل ما مضى بنا من المحنْ

ما كان يستحق دمعة نريقها،

ولا جنازة نقيمها،

(*) أستاذ الفلسفة الإسلامية بكلية دار العلوم جامعة القاهرة.

ولاكفن!
فى العمر لحظةٌ..
غريبة عن الساعات والدقائقْ
تُطلعنا على صفائنا،
قوتنا،
أحلامنا التى تؤول فى نهاية المدى ..
إلى حقائقْ

فى الغربة

حين يطول فى جزائر النوى اغترابنا
ونلتقى بسائر الأجناس واللغات والبشرْ
ويصبح الإنسان مجبراً على تحية، أو ابتسامةْ
مكتئباً.. لكنه يغالب السآمةْ
وكلما خطا .. تعثرتْ خطاه بالفخاخ، والخنادق
ولم يعدْ هناك مَنْ يصادقْ
يعود نحو نفسه ..
فى لحظةٍ ، صافية ، مهادنهْ
ويستعيد أهله، رفاقه.. وموطنهْ
يسامح الذين ألموهْ
يمدُّ كفه لمن تجنّبوهُ،
مقسماً إذا رجعْ
أن يرتمى على صدورهم .. لكى يقبّلوهْ

فى الحب

حين يفيض القلب نحو مَنْ يحب بالمشاعرْ
ويستحيل نبضُه إلى مطارق تزلزل الكيانْ
يريد أن يبوح .. لا يسعفه اللسان!
حينئذٍ ..
تجىء لحظة تهفو لها العينانْ
فترسلان نظرة .. لا يستطيع رصدها الزمان

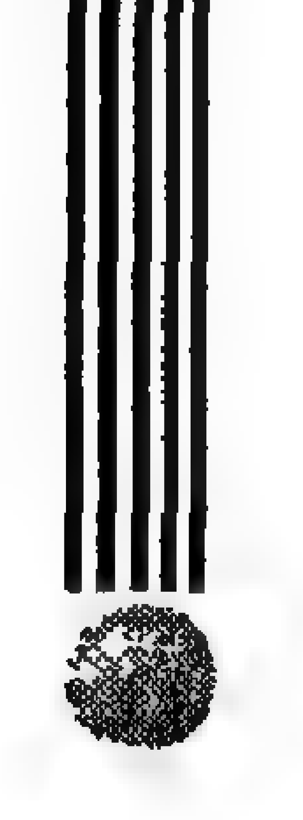
تناجيان ..
وترغبان ..
وتحلمان ..
وعندما تقترب الشفاه ..
تقطران كل مالديهما من الحنيْن والحنان

فى التوبة

حين يكون المرء قد قضى حياته ..
معربدا .
وانتهك الأعرافَ، لا يخاف وازعاً بيومه، ولا غداء
وغاب في منعطفات الشر، هائماً وقاصدا
وصار كلما أتى خطيئة سعى لغيرها،
وكلما انتهى ابتدا ..
تجيء لحظة ، رهيفة ..
يحسُ أن قلبه يدق فى خشوعْ
وأن روحه تذوب مثلما الشموع
ساعتها.. يُحس أن الله يستدعيهْ
فيرتمى على التراب ساجدا ..
وروعة النداء تحتويهْ !

ختام

فى العمر لحظة ..
تجيء مرة ولا تجيء مرتينْ
متى ؟ وكيف ؟ ليس يعرف الجميع وقتها .. وأين ؟
لكنها حين تجيء ..
تغمر المكانَ ومضةٌ هائلة كأنها انفجار شمسْ
وتبتدي بها حياهْ
جديدة على بساط أخضر جميلْ
تنساب حولها المياه
ويسمق النخيل!



الحنين إلى النبع

د. محمد حماسة عبد اللطيف*

لا تسلني من أين جئنا، وأنّى ... سوف نمضى، وكيف كانوا، وكُنّا
رحِمُ الأرضِ بالحياةِ ولودٌ ... ورحاها تدورُ تطحن طحنا
نحنُ للأرضِ، أُمّنا، من ثراها ... قد أتينا، وفى ثراها سَنفْنى
كلّ ما فوقها يضىء إليها ... فى سكونٍ كأنّه ما تغنّى
وهى كالبحر لا تردّ بنيها ... كلّهم واجدٌ لدى الأم حضْنا
دورةٌ بالحياة والموت تمضى ... بعدها دورةٌ ستقتاتُ منّا
ربّما كنتُ قبْلها أىَّ شئٍ ... وأنا الآنَ كائنٌ أتمنّى
وغدًا ما أكونُ ؟ لستُ أبالى ... حكمةُ اللهِ غيّبتْ ذاك عنّا
قد تصيرُ الجسوم فى الأرض حالاً ... بعْدَ حالٍ، وليس ذلك ظنّا
غير أنّ الأرواحَ سرٌّ من اللهِ، وأمرُ الأرواحِ للّهِ أدْنى
بعضُ هذى الأمورِ لا يُدْركُ العقل مداها، ولو حواها لجُنّا
شُعلةُ الروحِ فى المساربِ راحٌ ... سُكبتْ فى الدّنانِ دنّا فدنّا
توقظُ الطين، تبعث الجسدَ الهامدَ حبّاً وترتضى الطين سِجْنا

(*) أستاذ النحو والصرف بكلية دار العلوم جامعة القاهرة .

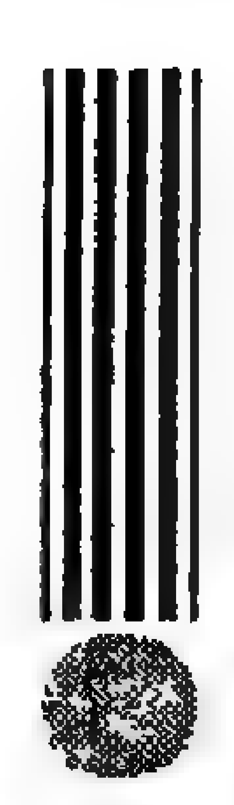
بعدَ حينٍ تفرُّ منهُ ، فيبلَى وتعود انبلاجة النور دَجْنا
إنها وَمْضةٌ تَنقَّلُ في الكونِ ، فَتُحْيي رُكناً ، وتَهدمُ رُكْنا
وَهْي تجري على الورى بحسابٍ، ومقادير فيه توزن وَزْنا
كلُّ ماءٍ له نزوعٌ إلى النَّبْعِ ، وإنْ أفسح المدى ، واطمأنّا

فترى النَّهرَ سابحاً مطمئنّا وهْو يمضي إلى المصبِّ مُعنَّى
موْجةٌ بعدَ مَوْجةٍ يعبُر النَّهرُ، ولكنْ يُعيدُه البحرُ مُزْنا

وترى المرءَ في الشبابِ عجُولاً يستحث الأيّام ألاَّ تَضِنّا
فإذا كرّت اللّيالي عَلَيْه ذكر الماضيَ البعيد فحنَّا
إنَّ في عمقِه حَنيناً إلى النَّبْعِ ، وسراً عَنْ وَعْيِه مُسْتكنّا
وترانا على الحياة حراصاً وَهْي تلهو بنا، وتسخر منَّا
إنها الكاسُ أُترِعتْ لسرورٍ وهي في قاعِها ترقرقُ حُزْنا
وترى الخوفَ جاثماً في زَوايانا يدكّ النفوسَ مَعْنًى ومَبْنى

والأَيادي مغلولة، وَهْو فينا يُشْبعُ الحقّ بالأباطيلِ طعْنا
يُولَدُ الخوفُ في الظلامِ، وتغذوه النفوسُ الضّعافُ ذلاً وجُبنا

ما الذي يجعلُ النفوسَ ضعافاً وَهْي تمضي عن الحياةِ فَتفْنى؟
ولديها ـ إذا أرادتْ ضياءً من يقينٍ يبدّلُ الخوفَ أَمْنَا !
إنّ سرّ الحياة فيضٌ من النورِ الإلهيّ لم يَزلْ يتسنَّى
نَفْخةُ الروحِ نَفْحةٌ من سَنَاه كنْ على قدرِها جلالاً وحُسْنا
وإلى نَبْعها تَعودُ كما جاءتْ وتبقى ظلالُها ـ بَعْدُ ـ وَسْنَى
لا تسلني عن كلّ هَذا وقلْ لي أترى للحياةِ في الخوفِ مَعْنى؟!



قصاصات حُب

وفاء وجدى*

قصاصة ١

نَفْرحُ إذْ تَنْبُتُ بين فؤادَيْنَا
بذرةُ ميلادْ
نَطويها سراً من أسرارِ الأعيادْ
نَعجبُ حين تعاوِدُنا قصةُ سارهْ
وابنةِ عمرانَ وزكريَّا
كيف تُرانا نَرْعَى طفْلاً ربانيًّا ؟
كيفَ نَقيه ضَراوَةَ سالُومِي
وكلانَا بَشَرٌ
تَطْحَنُهُ رغبَاتُ الدُّنْيا ؟!

قصاصة ٢

لأنَّكَ تملؤني للثُّمالَة
تُصْبِحُ سكْرِي وَعربَدَتِي وجُنُوني
وتُصْبِحُ جَدِّي.. تَبَتُّلَ رُوحي .. وفنوني
وحالاتِ عشقِي .. وزُهدِي..
وحالاتِ شكِّي ويقيني ..
وتُصْبِحُ أنتَ الحقيقة
أنتَ السرابَ

(*) شاعرة تكتب القصيدة والمسرحية الشعرية .

وأنتَ الذِى تَعْرِفُ الصِدْقَ لَحْنِى
على سافيات ظُنُونِى
وأنتَ الذى أسكُنُه فَيَسكُنُنى
وليسَ سوَى العشْقِ مِلْءَ القلوبِ
ونورَ العيونِ

قصاصة٣

حينَ تَحَرَّكَ جَبَلُ الطُّور لِيُصْبِحَ كالظُّلَّةْ
كانَ تحركُهُ فى التاريخِ لآخِرِ مَرَّةْ
كالجَبلِ تحرَّك قَلْبِى يَفْرِشُ ظلَّهْ
يَمتَدُّ إلى آخر عُمْرِى آخِرَ مَرَّةْ
أدْرَكْتُ بأنِّى بالحُبِّ سأحْيا وأموتْ
أوأنِّى يُدْرِكُنى بُعْدكَ فأموتْ

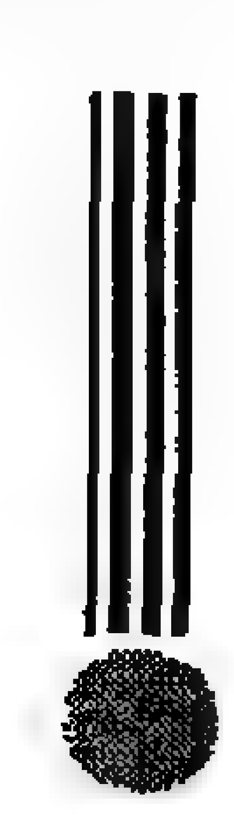
قصاصة٤

أعوادُ الأذْرَة صارَتْ وَرْقَاءْ
تَلْتَفُّ الساقُ إلى الساقْ
خضراءُ تُعانقُ خضراءْ
بِفضَاءِ الأخْضَرِ شقَّتْ ريشَتُهاَ
ذاكَ النهرَ الدفَّاقْ ..
يا حلْمِى لو نَغْرَقُ فى اللَّوْن الأخْضَرْ
ما ظَلَّتْ تلكَ الأرضُ شَرَاقِى
ما انسكبتْ فى البحرِ الأشواقْ
ذاكَ النهرَ الدفَّاقْ ..

قصاصة٥

فَرْحَةُ أطلَقَتْها النَوَاقِيسُ فى لَيْلَةِ الْحُلْمِ

لكنها رجَّعَتْ نَوْحَهاَ
فى لَهيبِ الشُمُوعْ
غازَلتْ نَبْضَةً فى دمائِكَ قلْبىِ
لِتترُكَ وشْمَ الهوَى فى الضلُوعْ
أهذا الذى أطْلَقَتْهُ العيونْ
وهذا الذى سرَّبتْهُ اليدَانْ
لم يكُنْ كلُّهُ غيرَ نَوْبَة صُحْيانِ قلْبٍ
تَلَتْ وهْجَهَا نَوْبَةٌ للرجُوعْ
ليلةٌ أعلَنَتْ بَعثَهاَ
قمرٌ فى سمَاهَا يَضيعُ .



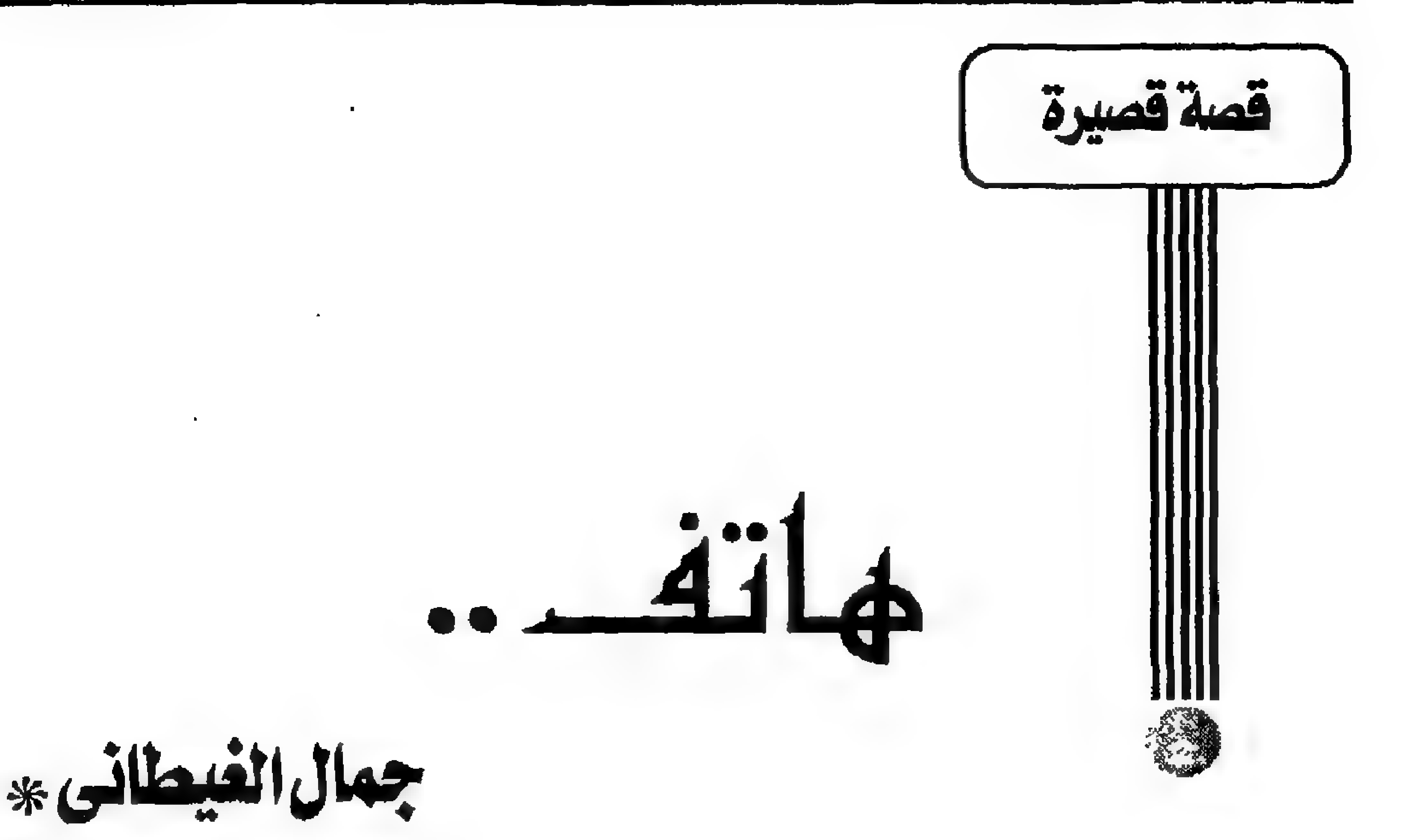
إشراقات

أحمـد سويلم *

ـ صمتِى بقلبِ القلبِ بَوْحْ
والليل فيه .. سناً وصبحْ
وجمال هذا العشقِ
لا يدنُو إليه أى قبحْ
سلمتْ لغاتُ الدفء في كل الخلايا
ـ لم يَحتدمْ فى القلبَ إلا
جمرةٌ لا تنطفئْ
لم تزدهرْ فى العين إلا
نظرةٌ برقتْ بأحلام الظمأْ
لم ترتعشْ فى الكف إلا
لمسةٌ تُفشى النبأْ :
ها نحن للنور انطلقنا بالوصايا
قال : انتبه . !
قلت : احتواءُ الصدر يشكو لهفته
قال : اتئد .!
قلت : اشتَغالُ الخطوِ طوفانٌ
أترضى الخطوَ يشكو عثرتَه
قال : ارتحلْ. !
قلتُ : ارتحالى قبل بوحى حرقةٌ
أتودّ هذا البوحَ يشكو محنتَه

(*) شاعر. يبدع القصيدة، والمسرحية الشعرية.

إنا علونا سمتَ كل منارةٍ
فوق الدنايا ..
الآن نرضي العشقَ
نُطلع شمسَه من كل ضوءْ
الآن نرضى الشوقَ
نحيا حلمه فى كل دفءْ
الآن نرضى الموجَ ..
نرضى الشطَ ..
نرضى الوصلَ
نحن الخطو مشغوفاً وبدءُ البدءْ
لا .. لا نملّ عذوبة الوجد التى تشفى الحنايا ..
ـ مشبوبةٌ نبضاتُ هذا الكونِ
حين تضىء من نبضاتنا
محمومةٌ موجاتُ هذا اليَمُّ
حين تجىء من لهفاتنا
مزواناةٌ طرقاتُ حلمِ الراحلينَ
لأنها حُطَّتْ على خُطواتنا
نحن اكتمال العشق تحدونا البرايا..
ـ عزَّ الحنينْ ..
لكنْ حنينُ قلوبنا فاق الخيالْ
ـ عزَّ الشفاءْ
لكنَّ بُرءَ قلوبنا سحرٌ حلال
ـ عزَّ الشروقْ
لكنّ نورَ قلوبنا عشْقُ الجمال
نحن اشتعال الحلم فى عمق الحشايا
نحن احتدام البرق
نحن التوق
نحن البوح.. لم نسأمْ من البوح الحكايا! .



هاتف..

جمال الغيطانى *

فزعت فجمحت فجرا فكدت أهوي هُويا ....

تسارع خفقى ، وتسابق نبضى حتى وجفت، ولكى أتقى أمسكت علىّ أنفاسى، ليل موغل، وصمت جاث، ونأى سحيق، ومسافات قصية. أما ما سمعته فمازال صداه يتردد في سمعي، ويتوالى عندى،و لم يول بعد بزوغ الصوت المادي. الذى اجتاز كينونتى، ونفذ إلى لبى، صوتها. نبرها . إيقاعها، جرسها، لا يمكن أن أضل عنه أو يتوه منى حضوره، خصوصيته ، تفرده، امتزاج الإيقاع الطفولى. المبتسم . المرح، الصافى، بتلوناته الأنوثية، أتلفت حولى ، أوشك على تلمس حضورها القوى، انجاب ما عداه، دهمنى عندما دنا نومى، وتميعت يقظتى فاختلطت الحدود وامتزجت المشارف، يحوم صداها. وجودها الحسى يضج حولى، فكأنه أفلت من أسر الكينونة، ومحدودية الإحاطة . عبر المسافات القصية ، وفض المغاليق، والأبواب، والحواجز ، والسدود ، والمخافر، وانتهى إلى مرقدى، وانفلتت عبر الفضاءات العلى، ودنت منى في مروقها، فى سريانها، وعند محاذاتها حضورى الجثمانى أودعتنى صيحتها ثم أفلتت مولية، مغربة، شاردة إلى كل صوب عداى.

على مهل تستقيم دقات قلبى. تجتاز حبات عرقى مسامى مفلتة، يشرق وعيي مستوعبا ما يحدنى. هذا مرقدى. وتلك جدرانى، وذاك فراغى المحدود . رائحة جسدى، طيات فراشى. كتبى التى اطالعها قبل وسنى، تلك وحدتى، نفاذ غربتى إلى صميمى، واذدياد نأيى، وشدة بعدى عنها، ومُر افتقادى لها.

(*) قصصى وروائى وكاتب صحفى يرئس تحرير مجلة أخبار الأدب .

ادرك بُعدى القصى. أعيد رأسى إلى ذراعى، وتتوالى الثوانى فى صيرورتها، لكنى.. لا يخف بهتى . ولا تنقضى دهشتى، ولا يهدأ روعى. ما سمعته حقيقة، ليس إلا صوتها الذى أعرف، استعيده مرات فى يومى، فى سعيى. فى سكونى، وعند كدّى لأهجع. نادتنى، لفظت اسمى، وشيئاً آخر من كلمتين، استفسار؟ . عتاب؟. نداء؟ ربما، كلمتين جامعتين، دالتين، تحويان الخلاصة ، لكننى لم اتبينهما، لم أستدل عليهما . لم أقدر حتى على تلمس ملامحهما . معرفة دلالات حروفهما.

لكنها صاحت علىّ .

من اين ... إلى أين ؟

كيف ؟

ما من إجابة تهدئنى .

أحقا هى؟ أو إنه الهاتف الذى يباغت الخلق فى نومهم عند هذه الساعة الفجرية. النَّدِيَّة، التى يكون عندها الوصول والإقلاع ، الميلاد والموت . الغرق والطفو ، قديما قال من أتى بى إلى الدنيا إن الهاتف يمرق فى الفراغات العلا ليلا، يدرك البعض بلفظ أو جملة مختصرة دالة ينبه غافلا، يوقظ نائماً ، لا يترك أثرا دالا ، لكنه يدع خشية وحذرا. وخوفا من مجهول لا يمكن سبر كنهه!

لكننى واثق ، انه صوتها . لم تحل الأيام والمسافات بينى وبينه. ربما استعاد الهاتف ملامحه، ألصق ركبتىّ بصدرى. استعيد وضعى داخل الرحم مع وعيى و إدراكى للبُعد. تثقل علىّ تلك اللحظات العسرة. لا يقدر خلالها على المشى. أو القعود، أو القيام. أو الالتفات. أو البكاء، أو النظر حتى. لحظات يكتمل فيها إدراكى ببعدها عنى، انها ليست فى متناول حواسى، انها مستحيلة الآن، انها فى ديار وأنا فى ديار، ديار مسافات شسّع . اننى لا أقدر على استدعائها الا بعينى مخيلتى ، واسترجاع لحظاتنا إلا بالذاكرة الكليلة المحدودة.

استعادة بعض وليس كلا مما كان وجرى.

أدفع رأسى. كأننى أحدق إلى مرأى حاضر صوتها الذى نادانى منذ لحظات يشبه ما أصغيت إليه عبر أول وآخر اتصال. بالضبط منذ أسبوعين.

عندما ودعتنى. رافقتنى حتى الحاجز الذى يجب الافتراق عنده، عندما حاذى خطوى خطوها، انعكس حضورى فى عينيها، تماست أطرافنا، منحتنى جانبا جميلا، أمنا، ولمسات مندأة من أصابعها الحانية. العطوفة علىّ. مالت جهتى، برقت مويجات عينيها.

«ما رأيك ... لو اتصلت بى الليلة بعد وصولك؟»

نزلت بلادى فجراً، بعد تمام إجراءات الوصول. تحديق العيون، والتطلع إلى السمات،

سعيت إلى أحد الواقفين استفسرت عن مكان اجهزة الهاتف، أشار ودلّ. تطلعت إلى الوقت، انه متقدم ساعتين هناك الآن، يدنو فجر مضاربها الآن، أما ليلى فمازال فى صميمه، هكذا انتقلت من زمن إلى زمن ، من حال إلى حال، استعدت طلبها المفاجئ انحناءة رأسها ابتسامتها، قالت انها لن تودعنى دامعة أبدا، فأيام الانفراد القادمة كثيرة، بدأ إدراكى باكتمال النأى، وقوع الاغتراب، وأن ما كان مدركا منها بالحس، لم يعد ممكنا استعادته إلا بالمخيلة، انفطر شطر منى، وحتى استرجعه لا أدرى كيف ستتوالى الأمور؟، قال الضابط الشاب إن أجهزة الهاتف الصفراء تلك للاتصالات المحلية ، أما الدولية فهناك فى صالة العابرين، تجاوزتها، والعودة صعبة ، يبدو أنه لمح حيرتى، وتعبى، قال إنه من الممكن إجراء الاتصال من الفندق القريب من المطار، هناك مركز لخدمة رجال الأعمال، لكن .. لابد من قطع مسافة إلى الفندق، الوقت متأخر، والحقائب ثقيلة، أما رغبتى فى الوصول إلى بيتى فطاغية. أود الانفراد بذاتى و استعادة ما كان، ومحاولة التنبؤ بما سيكون.

مع بدء اليوم الجديد، امتزج يومها بزمنى بوقتى، حددت فرق التوقيت.الآن تجتاز مدخل بيتها، تعبر الطريق المحفوف بشجر كثيف. عند نهايته بوابة حجرية عتيقة، تخرج إلى الشارع العريض، حيث موقف عربات الأجرة صفراء اللون، كنت أتابع انتقالها، توقفها هنا أو هناك، وصولها المكتب ، احتساؤها القهوة، على امتداد النهار أتعلق، أتشبث بالعلامات الفارقة. تناولها الغذاء السريع فى الثانية، انصرافها فى الخامسة، يحاد .. هل مضت إلى والدتها؟، إلى صاحبتها؟ إلى بيتها؟ أم تنفرد بذاتها فى مقهى مجهول لى؟ . ربما تخطو فى عالمها الصغير، شقتها المحدودة التى أحالتها إلى مكان فسيح بما وزعته هنا وهناك من أشياء جميلة، صغيرة.

إذ يأفل الضوء ويكتمل الليل، لا اقدر على تحمل الصور وانتقاض اللحظات. أسعى خارجاً، مزدحما بها، تواقا إلى عبيرها، عندى يقين أنها ترقبنى من مكان لا أدرك كنهه، يتجدد إيقاع خطوى، وانتظام سيرى، وحر زفراتى، مضيت إلى مكتب الهاتف الدولى، طلب منى الموظف أن ادخل فى المقصورة الضيقة، أغلقت الباب، أحكمته. لا أتقن الحديث همساً، كنت مضطربا، غير قادر على التحكم فى نبضى، لحظات واصغى إلى صوتها. أتعلق به، أتركز فى الإصغاء، تستحيل إلى الفاظ، وثوان معدودات، بعد أن كانت دانية، قريبة، مُدركة لى. متوغلة عندى،تستحيل إلى صوت. يتبدد فى الفراغ، لا يُلمس ولا يُمسك. لا يُمكن تقبله أو تنسم روائحه، أو الاتكاء عليه سعيا للدعة لكنه يصدر فى اللحظة عينها عبر وجودها. وهذا ما يخفف التياعى، وتلك النار الموقودة بطيئة الخمود عندى.

عندما التقينا إثر فراق قسرى دام زمنا مقداره عامان وثلاثة شهور وستة ايام، عندما هلّت علىّ، وطالعتنى هيئتها. عندما مددت يدى واحتويت حضورها واستكانت إلى صدرى، واستكنت إليها. بزغ عندى الخاطر المشئوم.. إذن بدأ العد التنازلى لفراقنا،.فزمنى معها محدود، والعقبات لا تحصى، وما امر به الآن يتحول إلى ماضى. فلأدنُ قبسا من هذه اللحظات،

لأتخيل كيف يمكنني استعادتها، فلأتزود منها لأيامي العجاف، لقهر غربتي في موطني، كأنها ادركت عني في أول لحظات اجتماعنا، قالت ، دعنا نعيش ما نمر به، لا ندري ما سوف يكون!

غير أن وحشتي إليها في اقترابي منها اناخت عليّ . وإدراكي أنني مفتقدها أفسد عليّ آنيتنا ، لكني حاولت ، واجتهدت، وسعيت، غير أن دُنوي لم يزدني إلا بُعداً، وتوغلي عبرها. امتزاجها بي لم يدفع زمن الفراق لحظة. فمقامي ليس على مقربة منها، وحضوري موقوت. مشروط، عيشها بعيد عني، اسعى هنا، وهي هناك ، إذا جئتها فأنا عابر، غير مقيم. وإذا وفدت عليّ فهي مغتربة، الظرف صعب. والحال وعر، ولم الشمل دونه محاذير. هكذا .. وقفت داخل المقصورة، عرقي ينز لارتفاع درجة الحرارة، وتصاعد ذرات التراب، تؤطرني محدودية الموضع، رفعت السماعة منتظرا ، مستوفزا، متأهبا للتلقي.

أصغيت، تكتكات سريعة، متعاقبة، صمت. وش كوني غامض، ماذا يجري في الفراغات الفاصلة وعبر المسافات الممتدة والموجات غير المرئية، والصمامات المعدنية، والأسلاك الغليظة ، والنحيلة، الممتدة، الملتفة، ما شكل صوتي اذ ينقلب إلى ذبذبات، وأي طريق يسلكه صوتها،عبر الحجب، المسافات، وهل تتماس موجاته بموجاتي. أم تتقاطع، تلتقي أو تضل عن بعضها، تفنى أم تبقى؟. يا حسرة وعرة، بعد اتحادنا ننقلب إلى ما لا يمكن رؤيته.

أصغيت إلى تموجات. كأن أبوابا سحرية غامضة تفتح أو تغلق . ماذا يجري عبر الأسلاك والفضاءات والأجهزة المنصوبة؟

جاءني صوت موظف المكتب.

«تفضل .. تكلم ..

شببت على أطرافي، صوت مستوفزاً ، متأهبا بكينونتي الآنية، والمنقضية، والتي ستنقلب إلى عدم. تهيأت لا تلقى منها، وتتلقى عني. ألصقت السماعة بأذني ، صادرت جزءا مني..

تلك هي ... صوتها ، مذاقه ، طلته ، ظلّه، تقلبات ألوانه، بكل ما يحوي، بما يرسله ، وما يستودعه . وما يستثيره..

«نعم ... من ؟»

ذعقت بحروف اسمي. غير عابئ. غير مبال بارتفاع صوتي، انتفت الموجودات كلها. لم يعد إلا هي. كل شئ غائب عداها. ومحاولتي الإمساك بما لا يمكن إدراكه أو نيله أو الوقوف عليه.

«من .. من يتكلم؟ ».

تتساءل ، تستفسر، تنطق من موضع اعرفه، بين جدران ضمنتني و إياها، ومن فوق فراش احتوانا سويا، وفوقه بسطت حداثتها، وأباحت لي مروجها. ومنحتها نضجي، واكتمالي. ترقد، تقف. تنحني؟ مرتدية؟ متجردة؟، تجلس إلى مكتبها الصغير؟ تتأهب لعبور ليل يعقبه صباح

بدونى؟ ، من جوار الهاتف أصغيت إلى صوت المطر عندما بدأ نزوله آخر الليل. فأصغيت وتجدد انتشائى ، وتصاعد إحساسى بالقرب. مع التوحد الاً تم فاقبلت اسعى من جديد حتى ابتسمت متعبة بالنشوة. ناطقة بشكوى المتعة، أنهكتنى . ولم يزدنى خدرها، وغزارة المطر إلا إمعانا فى اللجة،حتى صار وقتا يحتذى الوصول إلى مثله ، والسعى معا لايجاد قرينة، «من .. من يتكلم ..»

عصبية فى صوتها اكرر زاعقا اسمى يبزغ خطأ ما، لا أدرى مصدره، أو كنهه، اصيح فلا تسمع، وتصرخ فأصغى، سمع من طرف واحد، أو أنها تبدى ، تتجاهل ، يدب الشك عندى، أهى بمفردها، فى لحظة صعب إدراكها أو توصيفها يفلت ، يتقلب مبتعداً ، يتحول إلى استدارات معدنية ، وخفقات مجهولة، وإشارات ملغزة. وترددات خفية . يجيئنى صوت الموظف..

«انقطع الخط...»

رجوته تكرار المحاولة . مرة. أخرى. ثالثة. عبثا. لا مجاوبة. عند حد معين. أدركنى خجل فانهيت الجهد. خرجت إلى الطريق خائبا، أدرج وأنا حسير. تتكاكأ علىّ الهواجس، وهواجم الأفكار. هل سمعت صوتى؟ هل منعها عائق؟. أمضيت الليل أرقا، ساهدا. فى الصباح وقفت أمام موظف آخر، ضغط الأزرار، وأعمل المفاتيح، ثم تطلع إلى آسفا، «الرقم عاطل..»

جملة تكررت فى مسمعى مراراً خلال الأسابيع التالية. كنت أمضى إلى نقاط شتى من المدينة، مكاتب اتصال. فنادق كبرى، فى كل مرة تجيئنى الإجابة. الخط مصمت، أخرس. عاطل. لايجيب إلا سكون، شيعت الخطاب إثر الآخر. لم أتلق حتى الآن رداً . سعيت عبر أيامى مهموماً ، مطرق الهامة. مثقل بالانقطاع، ما من مهدئ إلا لحظات وصلنا، أويقات لقائنا. امتزاجنا، تفاهمنا، فى كل يوم يمر يتوارى موقف . يبهت . وقد يبرز آخر. أنام وهى أخر ما يتراءى لى واصحو فألقاها داخلى. . أوشك على تنسم رائحتها التى أعرف . حتى حلت بى هذه الظهيرة، أو حللت بها. كنت على وشك الدنو من المقهى الذى اعتدت أن أخلو فيه بذاتى. أقصده فى مواعيد أعرف أن صحبى يغيبون فيها ..

نادتنى !

صوتها، سمعته بحواسى كافة، سمعت، شمى، وإبصارى، وقدرتى على اللمس ، لا يمكن أن أخطئه ابدا، لا أضل عنه قط. نفذ إلى عبر ضجيج العربات . والطريق. وتدفق الحركة . وقفت مبهوتا لا أنطق، خشيت الالتفات فألقاها، عندئذ تقع المفاجأة التى لا أدرى مداها، أثرها عندى، خفت ألا أجدها فتبدأ الخيبة . ويتجدد . الفقد. آثرت تأجيل اللحظة وجمودها، توقفت مكانى ، غير أن يدها لم تلمسنى . وأنفاسها لم تتردد على مقربة منى. على مهل استدرت ، لم أر إلا امرأة عجوزا تسعى. ورجلاً يتلفت حوله ، كان الحضور قفرا منها ، خلوا من أطيافها، أما صوتها الأنثوى، السوسنى ، المغموس فى الرضا والود فما من صدى حتى ! مضيت خائباً

إلى المقهى. لا أدرى كيف مرّت بى تلك الظهيرة . ولأيام تالية انعكس ما عندى على ملامحى ، فبدأ الاستفسار من الصحب.

«مالك تبدو مهموما ..»

ولا أقدر على البوح، أو إبداء الشرح أو التفسير، كيف أفصح عن فقدى، وصعوبة هجيرى. مضت الأيام بى، ومضيت بها . لا أنام. انثنيت . ولا بادرة لاحت. لا الهاتف نطق. ولا الجهد أثمر، حتى أستبهم الأمر. وتعثر وقتى، وكلت مساعىّ . غير أن تردد صوتها من مصدره الخفى عنى استمر يفاجئنى، فى هجوعى، فى تطلعى إلى الأفق الممتد، فى ثباتى ، فى رحيلى ، فى قيامى، فى قعودى. فى أوقات لم أتأهب لها . لم أعد لها العدة .

مرة تناديني باسمى، فتوقد داخلى الجذوة. ومرة يسبح همسها داخلى منطلقا من مصادر خفية، معيدا إلىّ بعض لوازمها التى أحببت. وسعيت إلى تكرارها . عندما كنت أتطلع إليها صامتا . مرغما على السكون بتأثير دفقها، ولانعدام قدرتى على ترجمة دفقى إلى ألفاظ منطوقة، عندئذ تميل تجاهى، تسأل..

«ماذا؟؟»

سؤال ممتد، مغلق يغيم . واعد بانهماد سيل إذا صادف الجواب المرْضى ، أقُول باختصار، إننى عندما لا اقدر على البوح، يكون المعنى عندى عظيم . جلل.

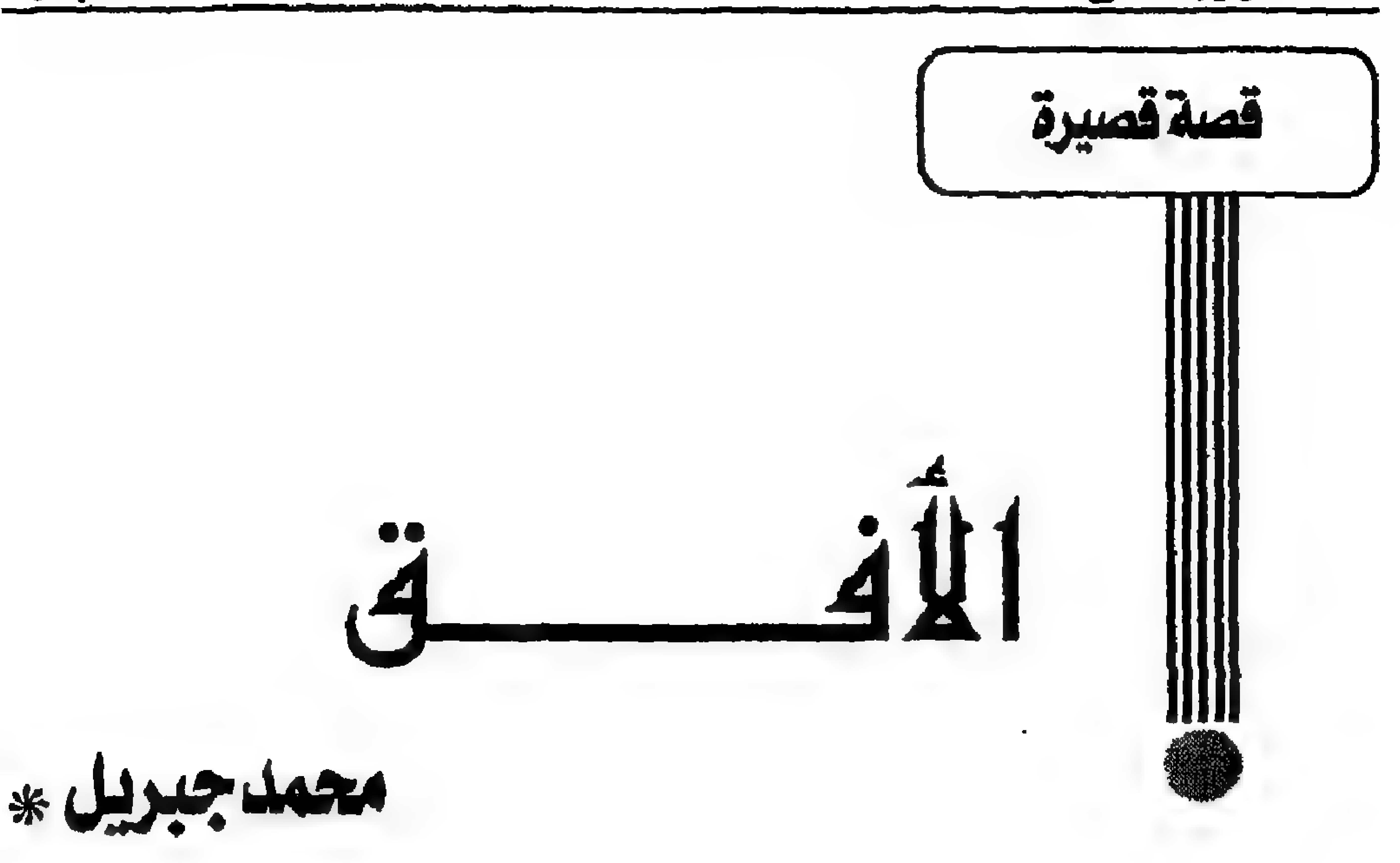
عندما كانت تستحسن أمرا، تؤمئ برأسها مرات سريعة، وتقول : ـ هذا طيب ..

عندما وقفت فى فراغ حجرتها . شاهقة. حاضرة، مرمرية ، كونية الفيض. تسألنى عما يروق فى عينىّ قبل رسوها إلى جوارى ، هذا الثوب أم ذاك؟ تبدل، تحير، حتى يلوح منى ما ينم عن رضاى.

عندما تدفق ضحكها . ألمح فى تتابعها شجنا فيه صدى بكاء عسر. عندما تنطق بعربية متعثرة،

«إن شاء الله...»

كل ما جرى . ما كان، تلخص فى هذه الاصوات المبهمة . دائما أنتظرها، عند ذروة توقعى لاتأتينى، وعندما أتلهى، أو أفرغ إلى أمور غير ذى علاقة تدهمنى ، فأحاول جاهدا التعلق بما لايؤوى. اتقاء لعدم أخشى أن يدركنى فيزدينى ...



الأفـــــق

محمد جبريل *

الصيحة التى أطلقها الرجل، حين وقف على الصخرة الناتئة، الصغيرة، فى ساحل الأنفوشى، قبالة شارع الحجارى، ذكرتنا بقدومه إلى المكان للمرة الأولى.

لم نكن رأيناه من قبل على الشاطئ ، ولا فى شوارع بحرى أو قهاويه أو مساجده. قامته الطويلة، ورأسه المفلفل الشعر، وعيناه الواسعتان، الحادتان، تظللهما رموش دائمة الارتجاف، وأنفه الكبير المستقيم. يرتدى قميصاً أحمر، وبنطوناً شمره إلى ما تحت الركبتينُ ، فبدت ساقاه نحيلتين طويلتين كصارى مركب، وحذاء من الكاوتش..

ـ متى يأتى المد؟

كان مد البحر يأتى، ويذهب الجزر، على شريط الرمال الذى يمتزج فيه مد الموج، وجزره. وتتخلف فوق المساحات الخالية علب صفيح فارغة، وزجاجات مكسورة، ومزق أوراق، وطحالب خضراء ، وقطع حبال...

قدمت أعداد من السائرين على الكورنيش ، ومن البيوت المقابلة، وترك الرجال أعمالهم فى

(*) قصصى وروائى وباحث أدبى .

ورش المراكب. شكل الواقفون نصف دائرة أمام الرجل، تكتمل فى مياه البحر..

كانت أمواج البحر تتلاحق فى بطء ورتابة، تتداخل الرمال بالمياه، ثم تنسحب يبهت التألق ، ثم تندفع المياه، تتداخل بالرمال، وتنسحب..

وكان يراقب الأمواج فى تدافعها نحو الشاطئ، ثم انحسارها، تخلف وراءها مساحات غير مستوية من الرمل المزبد، وبقايا الأشياء. يفاجئنا بالصياح، لا يشغله تبدد صوته فى هدير الأمواج، وارتطامها بالمكعبات الأسمنتية..

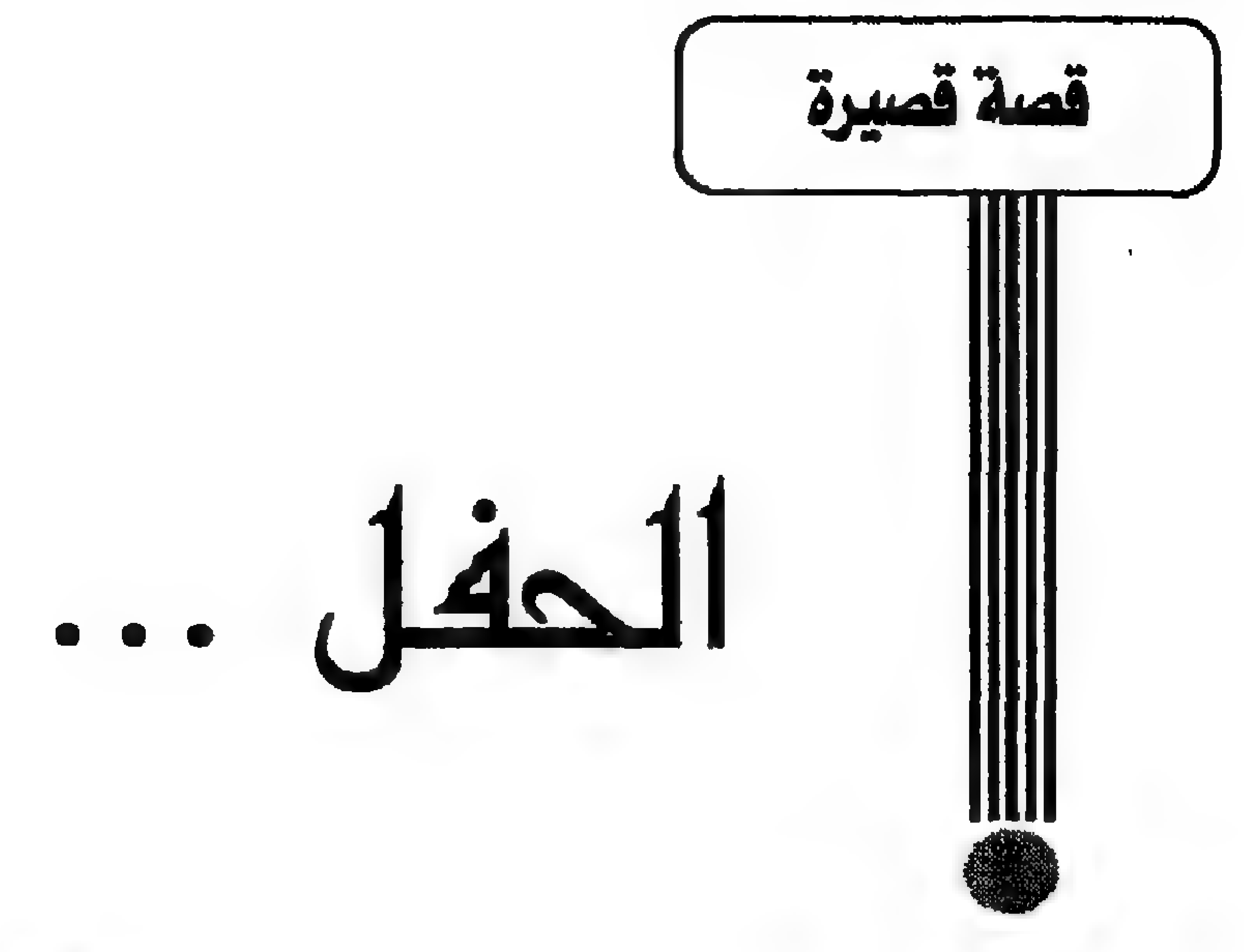
وكانت يشبك يديه خلف ظهره، يرنو إلى الصخرة فى نهاية الأفق، وإلى البلانسات والفلايك والجنادل والقلوع والأشرعة. ربما اتجهت عيناه إلى موضع غير مرئى فى الأفق البعيد ، وثمة أصوات قريبة لنوارس...

وحين يبتلع الظلام مدى البحر، يظل فى وقفته. لا مرئيات، سوى نقاط ضوء متباعدة، ورائحة ، وهدير الأمواج فى اندفاعها نحو الرمال. وكانت بشرته قد اكتست لوناً بنياً غامقاً، وجفافاً بتأثير الشمس وملوحة البحر....

ألفنا وقفته، فلم نعد نطيل تأمل تصرفاته، ولم تعد تثير انتباهنا. ركب الرجال البحر، ينطلقون إلى الصيد، ويعودون، وامتلأت الكراسى وعلت النداءات والصيحات فى القهاوى المقابلة للموضع الذى وقف فيه الرجال، وانشغل الأولاد بلعب الكرة ومتابعة تحليق الطائرة الورقية، وعادت حلقات الذكر وقراءة البردة إلى الصحن البوصيرى، وتقاطر النسوة على الأضرحة ، ينشدن البرء والشفاعة والمدد، وازدحمت حلقة السمك بالطبالى والفصال ، وصف الباعة عرباتهم أمام متحف الأحياء المائية وقلعة قايتباى يبيعون الآثار المقلدة، وأقيمت سرادقات العزاء، ودارت مواكب الأعراس أمام جامع أبو العباس، وارتفعت الأعلام والبشاير فى الجلوات والموالد ، وأغلقت الأبواب والنوافذ اتقاء برد الشتاء وحرارة الشمس ، وفتحت المصاريع لاستقبال النسائم القادمة من البحر، وصرت عجلات الترام فى انحناءة الطريق إلى الأنفوشى ...

عدنا إلى ماكنا نحياه ...

ظل الرجل ـ وحده ـ فى وقفته، يطيل النظر إلى الأفق، ويشير بيديه إلى توهج الشمس، وانهمار المطر، وهبوب النوات، واستواء الأمواج، ويصيخ السمع إلى ما لم نكن نتبينه، ويتحدث ـ فى صوت متعب كالحشرجة ـ عن الجزر الذى لابد أن ينتهى ... والمد الذى لا بد أن يأتى ... لا بد أن يأتى..



د. رفعت الفرنواني *

أعشبت المراعى بعد طول موات وكنا قد غذينا بيقين أن الأرض فقدت أنوثتها .. والمتشائمون قليلا قالوا إنها بلغت سن اليأس ... فى المرحلة السابقة كانت نصال الحراب تطل بعيون ثعبانية من كافة الشقوق وكنا نخاف الخطو حتى لا تتمزق بطون الأقدام....

كان الجميع غارقا فى بهاء الاحتفال . صاخب الأعماق عاشقا للبيد .. بعضهم حلا له التخفف فنزع غطاء رأسه وأنامه إلى جانبه بعد أن ربت عليه بحنان.... أبوة شملت الجميع ، طارت بهم، ارتقت فوق مستوى كل غطاء .

تساءلت : ما جمع غطاء ؟ سرعان ما عادت الذاكرة وبكثافة أسئلة امتحانات اللغة العربية للأولاد فى المرحلة الثانوية ... انتصب سؤال آخر على ذنبه كثعبان الكوبرا : ما جمع نهار ؟ تأففت متسائلاً .

(*) أستاذ علم اللغة بجامعة القاهرة وكاتب قصصى وروائى .

ما بالهم مغرمون بجموع الكلمات .... ؟ قفزت بدوية إلى قلب الحلقة .. أخذت تجرب رقصات غجرية .

اتحدت صيحات التشجيع فى كتلة صوتية ذات مذاق صدئ .. استطعتَ أن تميز فيها نشازا صوت امرأة عجوز ...

ازدادت حرارة الرقصة ، فى تحلل البدوية من قيود التحفظ التقليدية تجاوبت معها حركة الأكف المصفقة ، وازداد إيقاع الطبول علوا .. علوا علوا كثيفا متخنا بالجراح ..... بينما زاد انتفاخ وجنات النافخين فى النايات الذابلة الثقوب .....

فيما بين البين ... كنتَ ـ تلمس تمتمات استنكار، كما كنت تميز همهمات قلق ... ولما حاولت بحث المصادر لم يسعفك ـ الحظ.. لفرط الضجيج حولت عينيك إلى الخلف فلمحت عبلة تنثر حبات الذرة للدجاج الذى كان غارقا بدوره فى القوقات. غزاك فضول ان تبحث عن عنترة بين الجموع، لكنه كان غائبا... رصدت عيناك غطاءات الرءوس غطاءً غطاءً ، وكذلك الوجوه وجها ، وجها والعيون بدورها عينا عينا ... لكن شيئاً لم يدلك على مكان الفارس .

بعد قليل سرت همهمة بين الجموع ، استنتجت أن كبيرا على وشك الوصول ، من حركة الأجساد تفسح طريقا إلى الحلقة ..

بعد قليل من ذلك وصل جسد ضخم مطعم بالمجوهرات .. ذكرك بحصان زينوه لحفل رقص.. هتف صوت مسلوخ :

ـ الحياة فداؤك

جاوبته الجموع :

ـ الحياة فداؤك ..

تساءلتُ مغفلا :

ـ حياة من ؟

ثم تساءلت مرة أخرى :

ـ هل يقصد الهاتف مجرد الحياة ؟

استنكرت مفكرا:

ـ إذا كانت الحياة فداء له فما دور الموت معه ؟

وجدتَ نفسك تقهقه مع خاطر مبتذل :

ـ الكبار لا يموتون فى البادية ... يقتلون فقط ...

وأنت غارق فى دواماتك الزرقاء وصل الجسد الضخم إلى صدر المكان واعتلى عرش بلقيس... فى الحقيقة فتنك فانتفضت من فورك منشدا مطلع قصيدة :

أنت الكبير ولا كبير سواكا .. فإذا مدحت فذاك سر هواكا .

ساعتها أحسست بالحقد يغزو عيون المنافقين من أقرانك ، فاحتقرتهم وصممت على العودة إلى الخيمة لكتابة بحث عن تاريخ المديح فى العربية ...

قابلتَ عنترة وأنت فى طريقك إلى الخيمة فاجأك أنه كان بلا سلاح تسبق خطواته روائح عطر أنثوى نفاذ .

سألته فورا : .

ـ أين سلاحك يا كبير الفرسان ؟

أجابك بضحكة مخنثة وهو يشير إلى ملابسه مستنكرا سؤالك :

ـ وهل تتفق ملابسى وعطورى مع حمل السلاح ؟

عدت تسأله :

ـ أنت فى أجازة إذن ؟

ـ بل أحلت إلى الاستيداع

ـ منذ متى ؟

ـ منذ قرر الكبير أن يشاركنا الاحتفالات.

ـ أهو الخوف ؟

ـ عنترة لا يعرف الخوف

ـ لم تفهمنى يا عنترة ..

ـ اشرح ..

ـ بل اسأل فقهاء اللغة ....

تركته ومضيت إلى خيمتك التى تقع على سفح التلّ ، أشعلتَ القناديل، وتأهبت للقراءة ... وتضايقت : وجدت الكتب كلها غير رشيدة .. انزلقت عيناك نحو جريدة الصباح، وقعت على عنوان كئيب : «سقطت مدينة أخرى ، وتمّ ترويع وطرد جميع السكان إلى أعالى جبال الجليد.».

متابعات

د . يحيى فرغل*

١ ـ مؤتمر طه حسين : بمناسبة مرور (٢٥عاماً) على رحليه، نظمت آداب القاهرة يومى ٢٨، ٢٩ أكتوبر ٩٨ ـ احتفالية علمية ـ اشتملت على ندوات قدمت فيها أبحاث متنوعة بلغ عددها (٣٤) بحثاً ، تناولت جوانب مختلفة تتعلق بأدب طه حسين وفكره النقدى والفلسفى ومنهجه ، ولغته ورؤاه الخاصة بالثقافة . أقيم المؤتمر برعاية. د. فاروق إسماعيل رئيس جامعة القاهرة ، وبرئاسة. د. السيد الحسينى . عميد آداب القاهرة ، وكان مقرره . د محمود فهمى حجازى ، رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

٢ ـ المؤتمر الخامس لجمعية لسان العرب . افتتحه د . عاطف نصار رئيس مجلس إدارتها بمقر جامعة الدول العربية فى ١٩٩٨/١١/١٤ . ورأسه. د. محمود فهمى حجازى، وشاركت فيه كوكبة من علماء مصر والدول العربية بأكثر من (٣٠ بحثاً) محورها : «دور المؤسسات فى تخطيط مستقبل اللغة العربية ».

٣ ـ مؤتمر مئوية توفيق الحكيم . أقامه : المجلس الأعلى للثقافة من ٢٨/١١ـ٢/١٢/١٩٩٨ برئاسة. د . جابر عصفور أمين المجلس . وطُرحت فى ندواته أبحاث بلغت (٦٩ بحثاً) أضاءت إنجازاته المسرحية والروائية والشعرية ورؤاه الاجتماعية والسياسية وموقفة النقدى من التراث والمسرح.

4 - The 'Third International Conference on Cultural Interaction **among** Mediterranean Peoples' was held in Alexandria an the 12 - 15 **of August** 1998 or the conference Hall Chatby - Alexandria.

Many valuable resecnches were presented fam various fields of **Knowledge** dealing wrth the Ancient and Modern Relations between **the Girli** sations of the Mediteranean countries. prof Dr. Fatma Moussa **presented** a paper on Byron in the mediteranean 1809 - 1811 . Did he **touch** at Alexandria

(*) مدرس بقسم اللغة العربية، بكلية البنات ـ جامعة عين شمس .

ندوات:

١ ـ ندوة «نصر أكتوبر ١٩٧٣» . أقيمت في ١٤ /١٠/١٩٩٨ بمقر النادي الثقافي المصري برعاية. د . عبد العزيز حجازي رئيس النادي ، وضمت ثلاثة محاور:

المحور الأول: «الجانب الاجتماعي والسياسي» قبيل الحرب وأثنائها ، وعقبها . وتولاه د . مرسي سعد الدين أستاذ علم الاجتماع بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

والمحور الثاني: « الجانب العسكري» وتناوله : اللواء منير شاش محافظ شمال سيناء .

والمحور الثالث : «الجانب الأدبي والفني» تحدث عنه د . يسرى العزب . الأستاذ المساعد بآداب بنها . أدارت الندوة الأدبية لوسي يعقوب .

٢ ـ ندوة توفيق الحكيم : نظمها النادي الثقافي المصري في ١٤/١١/١٩٩٨. برعاية. د.عبد العزيز حجازي، وتحدث فيها. د . نعمات أحمد فؤاد، والمفكر الكبير: محمود العالم، والمخرج المسرحي: أحمد عبد الحليم، حيث ألقيت إضاءات حول إبداع توفيق الحكيم ، وفكره الفلسفي ، ومسرحياته ورواياته التي تحولت إلى أفلام سينمائية. وقد أدار الحوار الأدبية لوسي يعقوب.

٣ ـ ندوة الخيال العلمي وعلاقته بالأدب: أقامتها كلية البنات ـ جامعة عين شمس يوم ١٩٩٨/١٢/٥ برعاية . د . نفيسة عليش عميدة الكلية . واستضافت لها : رائد قصص الخيال العلمي : نهاد شريف الذي تحدث عن تجربته مع هذا النوع من القصّ ، والأديب الناقد يوسف الشاروني : الذي تناول هذه الظاهرة الجديدة محلياً وعالمياً، ود . عزة الغنام التي تحدثت عن تجربتها الأكاديمية في دراسة قصص الخيال العلمي في مصر والعالم العربي . أدار الحوار: . د حسن البنداري .

٤ ـ ندوة «الاحتفال بميلاد نجيب محفوظ». أقيمت بمقر النادي الثقافي المصري يوم ١٣/١٢/١٩٩٨ ـ برعاية . د .عبد العزيز حجازي . تحدث فيها. د. حمدي السكوت أستاذ الأدب العربي بالجامعة الأمريكية عن «أدب نجيب محفوظ من وجهة النظر العربية والإنجليزية» وتناول الأديب الروائي : يوسف القعيد: «دور نجيب محفوظ في إثراء الوعي الروائي»، وتحدث. د . حسن البنداري أستاذ النقد الأدبي ببنات عين شمس عن علاقته الحميمة بفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. أدارت الندوة : د . نادية بدران .

أحدث الرسائل:

١ ـ يلاحظ المتتبع لمنهج شراح المعلقات أن الوسائل اللغوية (وفقاً للمعايير الصوتية ، والصرفية ، والنحوية) تشكل منهجاً دلاليا متميزاً ومتكاملاً تطرق به شراح المعلقات إلى المعنى. حول هذه الفكرة نوقشت رسالة دكتوراه بكلية البنات ـ جامعة عين شمس موضوعها: (العلاقة بين التراكيب والدلالة في شروح المعلقات) وتكونت لجنة الحكم من. د . محمود فهمي حجازي ، و. د . يوسف نوفل ، د . عفاف حسنين ـ مشرفين ، و . د . عبده الراجحي،

و . د . حسن البنداري ، مناقشين وحصل صاحب الرسالة / يحيى فرغل البيلاوى المدرس المساعد بقسم اللغة العربية ببنات عين شمس ـ على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

2 -The researcher Samia Abd EL - Meguid Abou Alam was awarded the ph. D degree . The examining committee comprised: Dr . Fadila Mohommed Fattouh (supervisor), Dr Aida Abd EL - Moneim Rageh and Dr Nadia Osman Khalaf (examiners). The thesis demonstrated the theme of (Escape to "life" through "Death") in some of Shakespeare's Plys, who believed thfat "Death" is not; the end of "life" but the beginning It is akind of protection from evil in this world thus , in "Death " there is re-birth.

من أحدث الإصدارات:

١ـ نظريات معاصرة: تأليف د . جابر عصفور ـ نشر هيئة الكتاب . ١٩٩٨ (٢٥٠ص) قطع متوسط . يعنى المؤلف بفكرة جوهرية : المراجعة النقدية لأفكار تناولها النقد الأدبى المعاصر وهى مراجعة تنطوى دائماً على المساءلة الفاحصة لنظريات أجنبية مؤثرة فى ثقافتنا النقدية والأدبية . وقد أدار المؤلف هذه الفكرة فى أربعة مباحث هى : نظرية التعبير ، والبنيوية التوليدية، والبنيوية والشعرية ، ووعى النظرية .

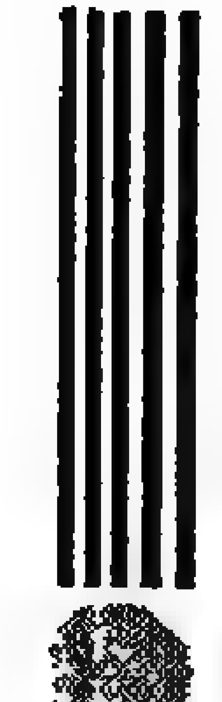
٢ـ مناورات الشعرية: تأليف د . محمد عبد المطلب . نشر دار الشروق سنة ١٩٩٨ (٢٣٥ ص) قطع كبير . يدرس فيه المؤلف تحولات الخطاب الشعرى عند عدد غير قليل من الشعراء ، بمواجهة نقدية لغوية ، ويحرص على تقديم تنوير نظرى وتطبيقى لطبيعة هذا الخطاب فى مرحلته التى نعيشها اليوم بكل صخبها وحدتها . بكل ضدبتها بين الاعتدال والتطرف الإبداعى.

٣ـ أثر الثقافة العربية فى الأدب الأسبانى: هذا عنوان العددين الرابع والخمسين والخامس والخمسين من كتاب الرياض سنة ١٩٩٨، وترمى مؤلفته : الدكتورة / لوثى لوبيث ـ بارالت إلى بيان أثر الإسلام والثقافة العربية فى الإبداع الإسبانى وعندئذ يتيح الوقت لمجال الدراسات المقارنة . يقع الكتاب فى جزأين ، وترجمه للعربية د . حامد يوسف أبو أحمد و د.على عبد الرؤوف اليمبى ، وراجعه د . أحمد إبراهيم الشعراوى.

المواد غير العربية

* البحث

* المقال النقدى



ملخصات (بالعربية)

(١) تعليم الفارسية فى مصر

د. محمد السعيد جمال الدين *

يتناول هذا المقال الذى كتب بالفارسية موضوع تدريس اللغة الفارسية وآدابها فى الجامعات المصرية. وكانت كلية الآداب بالجامعة المصرية هى التى قررت على طلاب قسم اللغة العربية واللغات الشرقية بها دروساً فى اللغة الفارسية منذ العشرينات من هذا القرن. وكان الهدف من تدريس تلك اللغة ليس إلا خدمة للغة العربية وآدابها.

ولكن مرحلة جديدة فى تدريس هذا اللغات بدأت مع إنشاء جامعة عين شمس فى مستهل الخمسينات من هذا القرن، فقد قررت الجامعة إنشاء قسم مستقل للغات الشرقية ينفصل عن قسم اللغة العربية، فهذه اللغات تشتمل على آداب إنسانية عالية كان لها أكبر الأثر فى الآداب العالمية ، ومن ثم يجب أن تدرس دراسة مستقلة إلى جانب صلاتها بالعربية .

ولأهمية هذه اللغات الشرقية ـ وبخاصة الفارسية فى درس التاريخ الإسلامى والفلسفة فقد قررت جامعة عين شمس تدريسها لطلاب هذه الأقسام. وحذت الجامعات الأخرى حذو جامعة عين شمس فى هذا السبيل، فحين أنشأت جامعة الأزهر كلية خاصة للغات والترجمة أفردت فيها قسماً مستقلا للفارسية .

وانتقل اهتمام الجامعات المصرية بالفارسية وغيرها من لغات شعوب العالم الإسلامى إلى الجامعات العربية، فأنشأت فروعاً وأقساماً فى لبنان ، والعراق، والكويت ، وقطر، والسعودية، والمغرب والجزائر.

وقد أجرت جامعة عين شمس تطويراً آخر فأقرت خطة جديدة من بين أهدافها توظيف اللغة الفارسية وغيرها من لغات الشعوب الإسلامية لا لتكون مجرد دراسة أكاديمية فحسب وإنما لتكون وسيلة تفاهم بين هذه الشعوب وأداة من أدوات الجوار فى النواحى السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية. بغرض تحقيق الفهم المتبادل والتقارب المنشود، ولذلك أنشأت جامعة عين شمس قسماً للغات الأمم الإسلامية منذ التسعينات من هذا القرن، يشتمل على ثلاثة فروع : أحدها للفارسية، والثانى للتركية ، والآخر للأوردية لتحقيق هذا الهدف.

---

* أستاذ ورئيس قسم لغات الأمم الإسلامية بآداب عين شمس

(٢) إشكالية ترجمة النص اللغوى

د. كاميليا صبحى *

من المؤكد أن ثمة علاقة تضافرية بين اللسانيات والترجمة من اللسانيات تبحث فى آليات توصل الدلالة ، وأن الترجمة تهدف إلى نقل آليات لغة أخرى لتوصيل المدلول كاملاً غير منقوص. ويعنى هذا البحث بإضاءة تعدد النظم المعرفية المشتركة فى إقرار المصطلح اللغوى، والتأكيد على انتماء النص اللغوى لفئة النصوص التقنية ، حيث يكون للمصطلح والمعلومة الأهمية الكبرى.

ويواجه مترجم النص اللغوى بمشكلاته فى مقدمتها: ما يتعلق بالمعاجم الأجنبية والعربية من حيث ضرورة توافرها وتحديثها ومراجعتها وتزويدها بالمصطلحات المستجدة التى تفرزها العلوم. وتسهم وسائل الإعلام بمشكلة سريعة الانتشار بأن يتولى صحفى أو إعلامى غير متخصص ترجمة مصطلحات تعرف فى البيئة بمعان مغايرة لمعانيها الحقيقية عند المتخصصين. كما أن هناك مشكلة تخبط الترجمة الناشئة عن الترجمة الفردية ، وغير المنظمة فيترجم المصطلح عدة مرات داخل البلاد وخارجها بعدة طرق مختلفة . ومن هنا نشأت الحاجة إلى توحيد المصطلح والبحث عن المعايير التى يجمع عليها اللغويون العرب والأجانب .

وثمة مستويات يجب مراعاتهما عند ترجمة النص اللغوى . الأول المستوى الاصطلاحى الذى ينقسم إلى ثلاث فئات تقابل بصعوبات خاصة بها فى الترجمة . والثانى : المستوى الخطابى ، فصعوبته تكمن فى ترجمة التراكيب بأنواعها وكثرة الجمل الاعتراضية ، واستخدام الرموز، وطرق الحروف الهجائية.

وللإسهام فى حلّ مشكلة ترجمة النص اللغوى يقدم البحث ثلاث ملاحظات :

الأولى : لابد أن تكون لمترجم النص علاقة مباشرة بعلوم اللغة وعلم المصطلحات وأن يوصّل المعلومة بدقة شديدة ، ويتجنب «صك مصطلحات » من عنده.

والثانية : ضرورة التأكد من شرعية المصدر الأصلى للنص اللغوى وذلك بأن توجد جهة تفصل بين الغث والطيب قبل أن تمتد إليه يد الترجمة .

والثالثة : ضرورة إضاءة وتوضيح المستوى اللغوى الأصلى للنص إذا كان مغرقاً فى الصعوبة ، ليتحقق الهدف المنفعى من ترجمة النص اللغوى، وهو سهولة المعلومة المترجمة التى سيعيد استخدامها قارئ هذا النص.

(*) مدرس بقسم اللغة الفرنسية بكلية الألسن ـ جامعة عين شمس .

(٣) مظاهر السلام والعنف فى كتاب مارى كاردينال «بلدى جُزرى أو موطنى» [ملخّص]

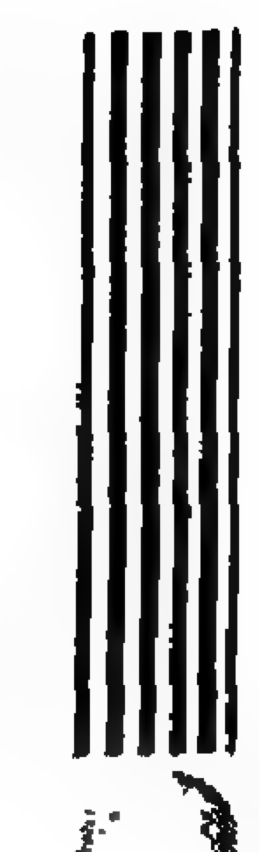
د. نفيسة عليش *

يحتوى هذا الكتاب على يوميات الكاتبة قبل وخلال زيارتها إلى الجزائر، موطنها الأصلى حيث أنها ابنة مستعمر فرنسى كما كانت أمها وأجدادها . فقد ولدت الكاتبة منذ خمسين عاماً فى بلدها الأم الجزائر، وتبدأ مزج الحاضر بالماضى، وربما عن غير قصد جاء هذا الكتاب معبراً عن مظاهر العنف والسلام. فأبرزت أسباب العنف الطبيعية وأسباب العنف البشرى .

عاشت البطلة حتى سن الثامنة عشرة تسأل عن مصدر كراهية أمها لها فعرفت أن والدها قد طلق أمها وهى لا تزال جنيناً فى أحشاء والدتها، كما لاحظت أن هناك عنفاً معنوياً وعنفاً جسدياً. ومن خلال يومياتها الممتعة واشتياقها إلى موطنها الجزائر تتذكر عنف الرجل الفرنسى والجندى الفرنسى من خلال الحروب المختلفة وخاصة الجزائر، بادئة بالحرب التى يشنها الطفل عندما يرغب فى محاربة النمل والعقارب، حتى تصل إلى حرب الجزائر ضد الاحتلال الفرنسى وتبهر القارئ بدفاعها عن حق الجزائر فى الاستقلال ، وكيف تنبعث هذه الانتفاضة عن بعد ، ومن خلال جريدة المجاهد حيث أنها تجيد اللغة العربية بجانب اللغة الفرنسية، هذه الكاتبة الفيلسوفة حاولت بطريقة صوفية وممتعة أن تنفى القارئ من العنف البشع واصفة كل الخسائر التى تنجم عن العنف . وقد لجأت الكاتبة إلى أساليب مختلفة حديثة فى الرد والإقناع، فمن خلال يومياتها التى تقضيها فى الزيارات أو التمتع بشواطئ الجزائر ذات الرمل الأحمر تطل نسمة الهدوء والسعادة والسلام.

إن مارى كاردينال تشجع كل انتفاضة وعنف للحصول على الاستقلال، فهى تشجع انتفاضة المرأة للحصول على حقوقها كاملة . الكتاب مزيج ممتع من الآراء التربوية ـ الفلسفية الاجتماعية والسياسية. يدخل قلب وعقل القارئ بدون عنف بل فى سلام وهدوء لأنها لجأت إلى الأسلوب السهل السليم المقنع .

(*) أستاذة الأدب الفرنسي وعميدة كلية البنات ـ جامعة عين شمس .



(٤) الرواية التاريخية
المعركة الحاسمة فى الحرب العالمية الثانية كما تراها أوليفياماننج فى «ثلاثية الشرق»

د. فضيلة فتوح *

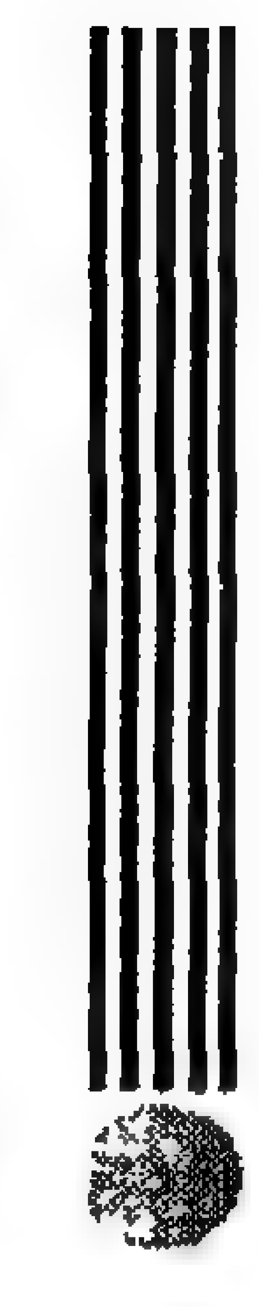
تتناول «ثلاثية الشرق The Levant Trilogy للكتابة الإنجليزية أوليفيا ما ننج (١٩٠٨ ـ ١٩٨٠) المرحلة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. وتروى أحداثها فى ثلاث روايات متتالية الأحداث وهى :

The Danger Tree, The Battle Lost and Won.The Sum of Things .

وحيث أن المؤلفة عملت ملحقة صحفية فى السفارة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٤٢ فإن سردها لوقائع معركة الصحراء تتسم بالدقة بجانب تصويرها لحياة الإنجليز فى مصر خلال هذه الفترة، فقدمت لنا صورة حية للعسكريين والمدنيين على السواء، فالمحاربون فى الصحراء العربية والمدنيون فى جاردن سيتى وجروبى جزءان لا يتجزءان لصورة واحدة . وإن كان منظور أوليفيا ماننج للمصريين يتفق مع رؤية معاصريها أمثال لورنس داريل و پ . هـ ينوبى فى ازدرائهم لمصر فإن «ثلاثية الشرق» اختلفت عنهما فى عدة نواح: فأحداث الثلاثية التى تتعدى مصر وتشمل العلمين، قُدمت من خلال رؤية العديد من أعضاء الجالية الإنجليزية التى ارتبطت أحاسيسهم ومشاعرهم الإنسانية بمشاكل الحرب والمكان . ومن هنا تتفوق ما ننج على معاصريها لأنها تصور مخاوف ومعاناة ومشاكل الشخصيات بشفافية فائقة وإحساس مرهف . فالثلاثية تبدأ كرواية تاريخية عن حرب الصحراء ولكنها تتحول إلى مأساة إنسانية .

ولقد تطورت معالجة موضوع الحرب تطوراً ملحوظاً. ومحتويات وتقنيات كل رواية على حدة تختلف عن الأخرى حتى أصبحت الثلاثية نسيجاً من الوقائع التاريخية الدقيقة والمشاعر والقيم الإنسانية . فالرواية الأولى أقرب إلى التاريخ تبدأ أحداثها قبل معركة العلمين وتصف الاستعدادات للحرب والمواجهة الأولى للألمان. أما الرواية الثانية فتقدم وصف دقائق معركة العلمين كخلفية تاريخية لصراع الشخصيات التى تحارب فى جبهة أخرى من أجل المبادئ والقيم الثابتة وفى الرواية الأخيرة سيخسر التاريخ الذى سيطر على الرواية الأولى أمام الدوافع الإنسانية والتغييرات الجذرية التى مرت بها الشخصيات خلال تجربة الحرب القاسية .

(*) أستاذ الأدب الانجليزى ، ورئيس قسم اللغة الانجليزية بكلية البنات جامعة عين شمس



آموزش زبان فارسی در دانشگاه های مصر

د. محمد السعيد جمال الدين *

در دهه‌ٔ دوم قرن بیستم میلادی، دانشگاه مصر به تأسیس رشته‌ٔ زبان وادبیات فارسی در دانشکده‌ٔ ادبیات اقدام نمود، فعالیت این رشته ـ که جزو گروه زبان عرب بود ـ از همان سال تأسیس خودِ دانشگاه شروع شد وتاکنون نیز ادامه دارد.

انگیزه‌ٔ این اقدام این بود که شاگردان رشته‌ٔ ادب عربی ـ بدون آموختن زبان فارسی ـ نمی توانند علل رشد وتکامل خود ادبیات عرب را دریابند. دانستن زبان فارسی یکی از ابزارهای ضروری برای آن شاگردان است. وشاید در بدو امر چنین به نظر آمد که هرکس که می خواهد در ادبیات عرب ـ خصوصاً در دوره های زرین آن ـ تحقیق کند باید با زبان فارسی آشنا باشد. وهمچنین اگر فرصت فراگیری زبان فارسی به شاگردان رشته های فلسفه وتاریخ اسلامی داده نشود نمی توانند از نقشی که بزرگان ایران در تمدن وفلسفه اسلامی ایفا کرده اند آگاه شوند، وبه این ترتیب تدارک زمینه‌ٔ علمی شاگردان این سه رشته دچار نقصان می گردد.

بنا براین، زبان فارسی رابه عنوان زبان دوم در سه رشته: زبان عربی، تاریخ وفلسفه به کار بردند وتدریس نمودند، وبا توجه به اینکه دامنه‌ٔ تلاش های درسی به تدریج وسعت می یافت، دانشگاه چند نفر خاور شناس اروپایی برای تدریس در

(*) أستاذ ورئيس قسم لغات الأمم الإسلامية بآداب عين شمس.

دانشکده ٔ ادبیات استخدام کردکه بعضی از آنان مثل توماس آرنولد، مینورسکی ، و ایوانوف در رشته های زبان عربی، تاریخ وفلسفه تدریس می کردند. آن شرق شناسان بزرگ دانشجویان را برای آموختن ادبیات زبان فارسی ترغیب می نمودند . دانشگاه هم چند نفر ایرانی را (که در مصر زندگی می کردند) وهمچنین بعضی از مصری ها را ــ که به اروپا عزیمت وپس از پایان تحصیلات به مصر مراجعت کرده بودند ــ برای تدریس فارسی استخدام می کرد.

به همت آن استادان، تجربه ٔ دانشگاه مصری (که اکنون به نام دانشگاه قاهره معروف است) در آموزش این زبان به موفقیت تمام انجامید ومورد‌پسند مراکز علمی سنتی مصر ، یعنی دانشگاه ازهر ومدرسه دار العلوم واقع گردید. آن دو مرکز علمی بزرگ، به منظور آشنایی دانشجویان با زبان دوم عالم اسلام به حدی که بتوانند از منابع فرهنگی وتحولات علمی ملت های اسلامی استفاده کنند فارسی را در برنامه های آموزشی خود گنجاندند

درس زبان فارسی در آن وقت عبارت بود از : دستور زبان، منتخباتی از متون کهن ساده مثل گلستان سعدی، بهارستان جامی ، چهار مقاله ٔ عروضی، جوامع الحکایات عوفی ، وچند شعر ورباعی از مولوی وخیام وسعدی، وبرخی متون تاریخی از جامع التواریخ، جهانگشای جوینی، چند متن اخلاقی که ازقابو سنامه، اخلاق ناصری ، سعادتنامه ونصیحت الملوک غزالی برگرفته شده بودند.

در اینجا ذکر یک نکته ضروری به نظر می رسد و آن اینکه دانشجویان همه جا، با شوق وعلاقه زیاد بعضی از این متون را ــ که از لحاظ معنی ومفهوم در خود زبان عربی کم نظیر دارند ــ فرامی گرفتند وبه حافظه می سپردند وبا این جوشش وجنبش ادبیات فارسی روزبه روز در بین روشنفکران داو طلب گسترش و پیشرفت پیدا می کرد. ولی با این همه، آن دانشگاه ها ومراکز علمی به آموختن زبان فارسی در سطحی بسیار ساده قناعت می کردند وگمان می بردند که همین که ارتباط این زبان با زبان عربی در ذهن دانشجو برقرار شد کافی است وباید تدریس فارسی در سطح ساده ومقدماتی باقی بماند، وبه این ترتیب زبان فارسی به عنوان زبان دوم یا ماده ٔ فرعی باقی مانده است.

با تأسیس دانشگاه عین شمس در سال ۱۹۵۰ زبان فارسی در مصر وجهان عرب وارد مرحله ٔ تازه ای گردید وگسترشی پیدا کرد. این دانشگاه تصمیم گرفت که مقام ووضع قبلی تدریس زبان فارسی در مصر تغییر یابد زیراکه در طی این زمان طولانی تجربه ثابت کردکه اگر این زبان در حقیقت وسیله ای مفید وسودمند برای توسعه فکر وذهن دانشجویان عرب وآشنا ساختن آنان با عوامل نهضت زبان و فرهنگ خود به شمار می رفت، ولی دارای محیط خاصی وخصایص ذاتی وحاوی ادبیات انسانی عالی است، ودر ادبیات اقوام، وملل گوناگون ومختلف جهان از چین گرفته تا اروپا وآفریقا آثار نفوذ آن رامی توان یافت، لذا باید آن را به منزله یک زبان مستقل ــ مثل زبان های

انگلیسی وفرانسوی ــ نه به عنوان زبان فرعی ، شمرد.

بنا بر این دانشگاه عین شمس به افتتاح گروه مستقلی برای زبان وادبیات فارسی در دانشکدهٔ ادبیات مبادرت ورزید ودر راه تحقق این منظور، دانشگاه چند نفر فارغ التحصیل برای در یافت درجهٔ دکتری یا جمع آوری ماده علمی رساله های دکتری به دانشگاه تهران، وهمچنین به دانشگاه های اروپا اعزام نمود تاپس از بازگشت در زمرهٔ اعضای هیئت علمی دانشگاه به کار تدریس فارسی اشتغال ورزند. اولین هیئت مصری که در سال ۱۹۵۰ به تهران رسیده مشغول تحصیل ادبیات فارسی نزد استادان بلندپایهٔ دانشگاه تهران شدند مرکب از دو نفر بود: مرحوم دکتر حَسَنین و آقای دکتر صیاد، که پس از دو سال تحصیل وزندگی در محیط زبان وجمع آوری کتاب به مصر برگشتند وبعدها در زمینه ادبیات فارسی وایران شناسی منشأ خدمات شایان شدند .

هدف از تدریس دروس بخش جدید فارسی ـ که در دورهٔ لیسانس از عناصر زبان شناسی، ادبی ، تاریخی، فرهنگی، وفلسفی تشکیل شده بود ــ عبارت بود از : آشنا ساختن دانشجویان به دور های مختلف ادب فارسی از دورهٔ سامانی وغزنوی تا نهضت مشروطیت، تحقیق در ادبیات تطبیقی وآشنایی با مقدار تأثیر ادبیات عرب وایران در یکدیگر ومنابع تحقیق آن؛ آشنایی با اصول زبان شناسی، ساختمان زبان فارسی، صناعات ادبی ، فارسی وآیین نگارش، تحقیق در سبک های نوین فارسی و تفاوت آنها با سبک های قدیم؛ بررسی تاریخ ایران و اوضاع سیاسی آن از دوره هخامنشی وساسانی واسلامی تامشروطیت، آشنایی با نقش ایران در فرهنگ اسلامی وجست وجوی سهم ایرانیان از آغاز اسلام تا امروز در ساختن تمدن بزرگ اسلام، آشنا ساختن دانشجویان به اصول تصوف وادبیات اخلاقی وعرفانی فارسی، وهمچنین اصول علم کلام وفلسفهٔ اسلامی.

دانشجویان علاوه بر آشنایی گسترده به ادوار مختلف ادبیات عرب، نیز موظف بودند که یکی از زبان های شرقی دیگر، یعنی ترکی یا عبری را انتخاب کنند.

دانشگاه های دیگر مصر با استفاده از تجربه جدید دانشگاه عین شمس وتدریس زبان فارسی به عنوان زبان تخصصی، در برنامه های درسی خود تجدید نظر کردند و پس از بررسی طولانی تصمیم گرفتند که رشته زبان های شرقی (که شامل فارسی بود) از گروه زبان عربی جدا شود و از این رشته هاگروه مستقلی تشکیل گردد، و تدریس زبان فارسی به دانشجویان رشته های دیگر به عهده آن موکول گردد. از آن روز، ادبیات فارسی توسعه بیشتری یافت ودانشگاه های مصر نقشی اساسی در ترویج این زبان در جهان عرب برعهده داشتند ، وبه دانشگاه های کویت، عراق، لیبی، قطر، الجزائر (که علاقه مند به تدریس فارسی بود) هیئت های علمی برای تدریس زبان فرستادند .

ولی دانشگاه عین شمس متوجه شدکه

تدریس زبان فارسی به این نحو هم خالی از نقیصه نیست، زیراکه جنبهٔ ادبی وکتابی زبان بر جنبهٔ زنده وحیاتی آن غلبه داشت، وبرنامه درس کمتر توجهی به زبان امروزی دارد، نتیجهٔ این است که دانشجو باسبک های قدیم آشنامی شود، واگریک خبر ساده در روزنامه فارسی بخواند آن را نتواند فهمید، ویا اگر فرصت تکلم به او داده شد لغات قدیم آمیخته با اصطلاحات نامفهوم بر زبان او جاری خواهد شد. به عبارت دیگر دانشجو فارسی کتابی را نه فارسی زنده را، می آموخت ؛ در این صورت بین این دانشجو و دانشجوی زبان های مرده مثل لاتینی وقبطی فرقی دیده نمی شد .

بنا براین دانشگاه بر آن شد که مجدداً در برنامهٔ دروس فارسی ــ بلکه تمام زبان های اسلامی ــ تجدید نظر کند، وبالآخره قرار شد که گروه جدیدی که شامل سه رشته: فارسی، ترکی، اُردو است، به نام «گروه زبان های ملل اسلامی» ایجاد شود. فعالیت این گروه از سال ۱۹۹۰ آغاز گردید.

برنامه درسی طوری تدوین شده تا میان ادبیات فارسی وسبک های جدید تعادلی پیدا شود، وبه این وسیله آگاهی دانشجو به فعالیت هایی که در زمینه های مختلف ادبی وفرهنگی در جهان اسلامی معاصر انجام می گیرد، بیشتر شود. به این ترتیب برنامهٔ درسی جدید ارزش زیادی برای زبان قائل است، ولی زبان در اینجا به منزلهٔ وسیله ای برای تفهیم اوضاع فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، وسیاسی است، و نیز دارای نقش اساسی ومهم در تقارب وهمبستگی ملت های اسلامی است، زیرا که اگر دانشجو بر این زبان دوم مسلط شود می تواند بداند که تاچه حد افکار و آرمان ها وآرزوها ومقاصدی که در بین ایرانیان وعرب بلکه در بین تمام ملت های اسلامی وجود دارد، یکی هستند، واین وحدت فکر موجب نزدیکی و همکاری و همدردی افراد ملل اسلامی است ، وازاین لحاظ زبان یکی از عوامل مؤثر وحدت این ملل در مقابل تهاجم فرهنگی دشمن است.

بنابراین تصمیم گرفته شدكه چند درس از برنامه قبلی حذف شود و به جای آنها درس های جدید افزوده گردد. درس هایی که به برنامهٔ جدید اضافه شده اند عبارتند از: مکالهٔ پیشرفته، خاور شناسی، ادبیات فارسی معاصر، ادبیات مردم، روزنامه نگاری فارسی، نثر معاصر (داستان، نمایشنامه، مقاله)، نسخه های خطی فارسی در کتابخانه های مصری، نقد ادبی معاصر در ایران، بزرگان ادب فارسی، ادبیات فارسی در خارج از ایران، آثاری که به زبان عربی در ایران نوشته شده اند، جغرافیای ایران.

از این مختصر می توان در یافت که برنامه جدید جنبه ای زنده به خود گرفته است وزبان فارسی باهمکاری زبان های دیگر اسلامی، به منظور حفظ اصالت ملت به سیر صعودی خود ادامه می دهد. امیدوارم که خداوند متعال به تمام استادان زبان و ادبیات فارسی توفیق دهد و راه انجام خدمت را به همگان بنماید.

15. Manning, **The Danger Tree,** p. 22.

16. John Marlowe, **Four Aspects of Egypt** (London: George Allen and Unwin Ltd., 1966), p. 10.

17. Manning, The **Danger Tree,** p. 31.

18. Australian.

19. Manning, **The Danger Tree,** p. 45.

20. Olivia Manning, **The Battle Lost and Won,** (Ny York: Atheneum, 1979). p9.

21. Hames Parkhill-Rathbone, "Olivia Manning's Dilemmas" **in Books and Bookmen** (Surrey: Brevet publishing, August 1971) p. 21.

22. Manning, **The Battle Lost and Won,** p. 52.

23. Parkhill- Rathbone, p. 22.

24. Manning, **The Battle Lost and Won.,** p. 138.

25. Olivia Manning. **The Sum of Things** (New York, Atheneum, 1981), p. 5.

26. Lawrence Durrell, **Justine** (London: Faber and Faber, 1957) p. 11.

27. P.H. Newby, **The Picnic at Sakkara** (London: Faber and Faber, 1955) p. 203.

NOTES

1. **The Levant Trilogy** comprises **The Danger Tree** (1977), **The Battle Lost and Won** (1979) and **The Sum of Things** (1980).

2. Derek Jewell, ed., "Introduction: a different kind of war" Alamein and **The Desert War** (London: Sphere Books Limited, 1967) p. 7.

3. Olivia Manning, 'Cairo: back from the Blue: in Jewell, **Alamein and The Desert War,** p. 161.

4. **The Balkan Trilogy by** Olivia Manning includes: **The Great Fortune** (1960). **The Spoilt City** (1962) and **Friends and Heroes** (1965).

5. Ibid., p. 12.

6. Erskin B. Childers. **The Road to Suez** (London: Macmillan and Kee, 1962). p. 46.

7. Manning, **The Danger Tree,** p. 24.

8. Manning, "Cairo: back from the Blue," p. 162.

9. Who is hte "foreigner" in Egypt is a subject of discussion among the "foreigners" in **The Danger Tree** on pp. 19, p. 66, p. 73.

10. Harry J. Mooney, Addendum to his article on **The Balkan Trilogy** entitled "Olivia Manning: Witness to history" in **Twentieth Century Novelists,** ed. T.F.Staley (Totwa: N.Y: Barnes and Nobel, 1982) p. 59.

11. Manning, **The Danger Tree.** p. 25.

12. A Cultural organization similar to the British Council.

13. Manning, **The Danger Tree,** p. 132.

14. Ibid.. p. 23. A commensurate passage exists in Olivia Manning's article in **The Sunday Times Magazine,** above, p. 162.

tion of the preparations for war and the first unsuccessful encounter with the Germans. Oivia Manning concentrates in depicting the details of the second fierce battle of Alamein in the second volume, The Battle lost and Won but as the action develops we realize that other battles are fought. Universal and purely personal battles unfold simultaneously. The chronicle of the great historical events in World War II reveals more enduring human battles in which the characters struggle for permanent issues. In the third volume, **The Sum of Things**, which is partly set in Lebanon, Syria and Palestine, the human individual battles come to an end. The documentary quality paramount in **The Danger Tree,** subdued and balanced in **The Battle Lost and Won** recedes before the human predicament in the last novel.

Historical details recoil before the radical alterations brought about in the characters through the ugly experience of war. War illuminates the complexity of human nature and as Olivia Manning writes in the Coda to the last novel.

> *at last, peace, precarious peace, came down upon the world and the survivors could go home. Like the stray figures left on the stage at the end of a great tragedy, they had now to tidy up the ruins of war and in their hearts bury the noble dead (28).*

> *sive. Either I hate the country or I like it very much. Either I loathe my students or I admire them. If I don't feed my admiration and yes, love if you like.. I could easily fill up with hate. (27).*

But the work of Olivia Manning differs from her contemporaries in many respects. First, **The Levant Trilogy** covers a wider perspective that includes Lebanon, Syria and Palestine. Egypt is only a part of the large canvas she evokes in her narrative. Secondly, World War II forms an important aspect in the vision of the writer. That vision is represented through the eyes of a British soldier, Simon Boulderstione, who portrays the details of the war theme with an exactitude and an accuracy that could not have escaped the eye of the press reporter, Olivia Manning. Thirdly, the background information is rendered through the experience of diverse members of the British community whose sense of place is firmly associated with their personal problems and determined by the unnatural human conditions of war-time. Therefore, with a superb delicacy of perception. Olivia Manning analyzes and expresses the anxiety, suffering and conflicts of all her characters, the military as well as the civilians. The **Levant Trilogy** starts as a documentary of the desert war, but, subtly evolves into a human tragedy.

It is essential to point out that the approach, technique and interests of Olivia Manning in **The Levant Trilogy** undergo a remarkable development. The content and structure vary from one novel to the other giving the trilogy a unique character that reveals a blending of minute objective allusions with permanent human values. Of the three volumes that form the series. **The Danger Tree** stands out as the most documentary. The narrative opens a few months before the battle of Alamein. It proceeds to describe minutely the hero's adventures in Cairo before going to the front line, his journey to the battlefield, and ends with the discovery of the death of his brother. The delineation of the canvas to the great events is intercepted by a lively descrip-

marriage in **The Danger Tree** and was symbolized by the poisonous mango tree is substituted by understanding and love. On the other hand, Guy feels that the transformation in Harriet's character "moves her out from under his influence" (p. 144). He waits for her to relinquish her independent attitude, but she never does. Harriet sees "the world as reality" while he does not. Atter all, "In an imperfect world, marriage is a matter of making do with what one has chosen" (p. 200).

In conclusion it is significant to note that the English twentieth century novel is highly prejudiced against Egypt and those who favoured her are very few. In **The Levant Triloqy** Olivia Manning shares with her contemporaries, Lawrence Durrell and P.H. Newby, the sense of superiority to the Egyptians. In **The Alexandria Quartet** Egypt and the Egyptians are wholly misrepresented. At the beginning of Justine he asks:

> *Capitally, what is this city of ours? what is assumed in the word Alexandria? In a flash my mind's eye shows me a thousand dust-tormented streets. Flies and beggars own it today - and those who enjoy an intermediate existence between either. Five races, five languages, a dozen creeds: five fleets turnng through their greasy reflections behind the harbour bar. But there are more than five sexes and only demotic Greek seems to distinguish among them. (26).*

In **The Picnic at Sakkara** a strange feeling of love is mingled with P.H. Newby's sense of superiority. Professor Perry tells his wife:

> *ever since I arrived in this country I've been walking the back of a knife. Extraordinarily hard to keep a balance. I can't be neutral. I can't be pas-*

> *Jews combine in hating the Arabs and the Arabs and Jews combine in hating the British police, and the police hate the government officials who look down on them and won't let them join the club. What a place! God knows who'll get it in the end but whoever it is, I don't envy them. (p. 139).*

The ceremony of the Holy Fire in Jerusalem which emphasises the dissension and hatred that spread over the city serves as the climax of **The Sum of Things.** As the Patriarch brings for mankind the divine gift of fire, Harriet realizes that she wants only one thing: "to contact Guy and assure him she was alive and well". (p. 163) But this happy moment of revelation is darkened by the news of Aidan Sheridan's suicide. Aidan "had wanted response, reassurance and affection, perhaps even love", (p. 165) feelings rarely obtained at the time of war. Hence, he ends his miserable life.

The sudden arriveal of Harriet in the embassy flat on Edwina's wedding day intensifies the development of the novel. Changed to the core, she does not see any change in the character of Guy. His devotion and moral obligations to the outer world remain unchanged. In the usual words he tells her,

> *I've too much to do. After the Institute, I have to meet some young Egyptians and give them a talk about self-determination. I was invited by Harriet's doctor, Shafik, and I can't let him down. You can see that.. (p. 176).*

Now Harriet "can see that" and when he leaves the living room, she reassures herself that "nothing has changed". (p. 172). In fact, a lot has changed, because, when she enters her room she realizes that the mango tree has disappeared. It is replaced by "the diamond brooch" which Guy took back from Edwina and put in his wife's drawer. (p. 172) The danger that threatened her

age, (p. 123) and his parents. (p. 124).

Simon's vision of life is thoroughly changed by the experience of war. The human tragedy made him see the reality of things. Edwina was a fantasy of his adolescence, but, now, it seems as though "a film of dust had settled on the golden image". (p.59) She makes new friends: Dr. Beltado, an Italian authority on ancient culture, the lawyer Jamil and Halal who entertains her and takes her around in Damascus. Olivia Manning evokes through the visits of Harriet an exquisite image of ancient and modern Damascus. In the Ummayad Mosque, Halal gives her an account of its history.

And at the dinner in Jamil's house all the guests are men-Moslems, christians and Jews. Nevertheless "without Guy, she was not enjoying herself very much". (p. 61) She decides to go to the exotic city of Baalabek as an escape from the thoughts that haunt her, "the pleasing langour of the spirit that the Arabs caled "Khayf" (p. 103) Amidst that feeling of loneliness and solitude, Olivia Manning starts to unravel the true but complex emotions of Harriet towards her husband.

From Baalabek Harriet goes to Jerusalem where Olivia Manning's interest in the perplexity of mankind rather than historical fact reaches its climax. There, the climate is ideal; but in an objective unsentimental style, the author paints the hatred that dominates the holy place and the lives of its inhabitants:

> *The Polish Jews hate the German Jews, and the Russians hate the Polish and the German. They're all in small communities, each one trying to corner everything for themselves: jobs, food, flats, houses. Then there's the Orthodox Jews, they got here first and want to control* the show... Then all the Jews *combine in hating the Arabs and the Arabs and*

Thinqs (1980) post-war life with all its sufferings and betrayals and frustrations. The 8th Army left Egypt and Cairo, no longer a base town, became a quiet peaceful city. Simon, who is treated at a hospital in Helwan becomes the target of sympathy. Edwina, who formerly neglected him, visits him at the request of the benevolent Guy. He, in turn, believeing that Harriet died on the wrecked "Queen of Sparta" "begins to look about him for an image to adopt in her place. The only one that presented itself at that time was the young Lieutenant, Simon Bulderstone. (25) Olivia Manning follows the slow recovery of Simon with remarkable precision that is occasionally intercepted by scanty references to the movement of the English forces in Tunisisa (p. 71). His afflictions and misery increase as he perceives the compassion of his friends. The author tells us that "the soothing, simplified speech reserved for infants and invalids" (p. 27) aggravate his suffering. However, this despondent atmosphere is interrupted by the pathetic description of the sudden sensation of his dead limbs, a hopeful sign of recovery:

> *but was destracted as the insect movement repeated itself in his thigh. Then a trickle, down to his knee and he again touched the spot. He looked at his fingers. There was no blood. He was afraid to hope that the trickle was a trickle of life.. His whole consciousness was gathered on the area of the sensation. A pause, then the insect moved in his other leg and the same sticky trickle went down to his knee.. Cautiously, he tried to press his thighs together and for the first time since his injury he felt his legs touch each other. (p. 29-30).*

It is essential to point out here that Simon's recovery is double-fold. The physical recovery is concurrent with a radical change in his character, The evolution is observed in his altered view of the pyramids (p. 121), his marri-

lecture at the Institute should be "a big social narrative, especially that he invites the king! Ironic enough, the big occasion is transformed into another battlefield where Pinkrose is murdered. The illusiveness with which Olivia Manning introduces the two Jews, Hertiz and Allain at the beginning of the novel and the dubious atmosphere that surrounds them insinuate their accusation, though the event is not further pursued. The strange relationships of war time are further expounded by another two illustrations. Lady Angela Hooper and the poet Castlebar as well as Edwina and the Irish Lord Peter Lisdoonvarna. The experience of the two women women represents a characteristic aspect of the vast canvas. It is continuously drawn against the events of the war:

> *Delighted by her success, she laughed and winked at Harriet, but this mood did not last. The latest communique from the front stated,! Axis forces in full retreat! This news, that had rejoiced the British in Cairo, had merely thereby perturbed Angela (p. 87)*

With great understanding and a keen perception of human nature, Olivia Manning delineates the dilemma of single women lost in the torrents of war. Their aspirations and struggle for security as well as their anguish and restlessness are further elaborated in **The Sum of Things.** However, it is significant to note that as the action in **The Battle Lost and Won rapidly** moves, the mango tree makes"... a dramatic appearance out of nowhere, feathering its bare branches with mauve blossom, mistaking the autumn for spring! "(p. 65) Olivia Manning discloses the struggle of her characters, at whom the tree "stares", (p. 126) only against the universal transient battle of Alamein, but also against a permanent background symbolised by the ancient history of Egypt and Nature.

In a lucid animating style, Olivia Manning reproduces in **The Sum of**

men and semi-literate Egyptian officers. Dr. Shafik in an enquiry about her health, mockingly tells her: "Could we let a member of your great empire die here in our poor country? "(p. 142) The ironic tone is sustained when he refers to the desert battle in "a toe of teasing scorn" as: "Two armies going backwards and forwards in the desert chasing each other like fools!" (p. 143) Dr. Shafik, the violent anti-British, belonging to the Nationalist party, also gives the arrogant prejudiced Harriet a moral lesson about neglecting poor old Miss Copeland:

> *So you left her alone and it was an Egyptian peasant who showed pity! You see, here in Egypt, we live together. We look after our old people. (p. 143).*

However, Guy and Harriet Pringle continue to blame "the climate" of Egypt for the sordid state their marriage has reached. Their dilemma is one aspect of the unnatural complex human relationships established in war time.

Therefore, at the insistence of Guy, Harriet decides to return to England on the evacuation ship, "The Queen of Sparta", but, at the last minute, the glory of the Levant conquers her. She adopts Aidan's view of Egypt and feels miserable about leaving it. Her fancy "expands through the Levant" and by the end of the novel, she decides to "cross Sinai.. for all the wonders of the Levant are on the other side". (p. 184).

The theme of Harriet and Guy Pringle cannot be detached from the history of the British Institute in Cairo. Supposedly it is a cultural organization established to spread English culture and traditon; but, Olivia Manning sees deeper roots for the men".. clad in their hairy tweed jackets, seeking to subdue.. with productions of Shakespeare .."(23) Their activities are closely affiliated to the course of politics in the Orient. Lord Pinkrose insists that his

abundant references to the ancient Egyptian monuments in Luxor and Aswan - The Karnac, the temple of Ammon, The Valley of the kings, the gardens of Elephantine, The Temple of Luxor- Egypt continues to be associated with disease and death. Looking out from the window of the train, Harriet and Angela, could see nothing but graves, not simply dozens of them but hundreds". (p. 111) The funerals aggravate their nervous condition and simultaneously ruin the beauty of Upper Egypt. But while Harriet and Angela, Aidan Sheridan, the poet-actor, whom Harriet previously met in Alexandria and meets again in Luxor, give a different, but swift perspective to the Picture. He ponders over the greatness of Egypt saying:

> *Egypt is unpredictable. You never know what it will do to you. I hated it at first, then it grew on me. It's like a mother you detest, yet are tied to in spite of yourself. I think it's the place where we all began. It's here where we were born first and lived out the infanc;y of the soul. (p. 120)*

Soon he shifts to the reminiscences of his experience on the British ship torpedoed at the beginning of the war on its way to Canada. Such reflections enlarge the dimensions and scope of the narrative. They exemplify the flashback technique used by Olivia Manning to revive memories of the heroine's life in Rumania, Greece and her first days in Egypt. Here, the technique acquires a double function, because while it revives the past, it prophesies the bombardment of the "Queen of Sparta". The narrative in **The Levant Triology** oscillates between the past and the present to give the reader a fertile panorama of the war and its background. On her return from Upper Egypt, Harriet in Cairo. This enables Olivia Manning to investigate other aspects of Egypt and to introduce a particularly remarkable Egyptian character, Dr. Shafik, who is the only educated Egyptian presented in this trilogy. The native Egyptians do not exceed the porters, drivers, safragis, ignorant drago-

wina and Hugo; from the particular to the general issues of life. First, he feels" a certain pity for her and for all womankind. In a world where men died young, what was a girl to do? (p. 83) There was no one to answer him and as he realized how hungry he was, he forgot his own questions and started to run". (p. 84) Furthermore, the fastidious details of the fourth day of the battle are transmitted through the observant eye of Simon Boulderstone. Objective as it may appeear, the immediate image is remoulded by his confused thought and perturbed soul. Looking at the ruin and destruction brought on Capuzzo, he".. tried to imagine Ridley's small town shattered as this place was shattered, and he said to him self, Lord, the things we do to other people's countries!" (p. 133) Even at the moment of victory he wonders about post-war problems.

> *Finally, wounded in the battle, he starts to think of Death which, "for some minutes.. seemed like a fantasy then he realized it could be a reality. The action had moved so far forward, he was likely to bleed to death before help came". (p. 164)*

If we leave aside Simon's battle that is concurrent with the desert battle of Alamein. and turn to the other battles fought in the background, we find that the rift between Harriet and Guy widens as the war progresses. "Dissatisfaction- chiefly Harriet's was eroding the Pringle's marriage". (p. 42) Guy does not change. (p. 52) Guy does not change. His allegiance to the outer world made one of his students call him an "Oriental". In Rumania and Greece other people "thought the same and Harriet felt he was disseminated among so many people that there was little left for her" (p. 44) In fact, the misunderstanding between them stems from their divergent natures and phiosophy of life.

As the marriage cools off, the canvar of the narrative is extended by Harriet's visit to Upper Egypt where the cholera epidimic spreads. Despite the

ders how those two priceless specimens have not come under the protection of BPHA, The Bureau for the Preservation of Hereditary Aristocracy, which discriminates between soldiers and keeps dukes and lords at the base for their safety. If Egypt and the Egyptians are obliquely portrayed in **The Danger Tree** the English community is also criticized in **The Battle Lost and Won.** Simon's disillusionment by the tragedy of war grants Olivia Manning the opportunity to criticize"... the oddity, tragedy and comedy - the fundamental strangeness- of a highly structured fractured society". (21) In his criticism of The **Balkan Trilogy** James Parkhill compares Olivia Manning with George Eliot and believes that she:

> *is here, on the same ground, describing in geological detail the strata of a society. She asks questions similar to those asked by G. Eliot - her own questions echo back at her: there is no answer but disenchantment. (p. 22)*

The disenchantment in **The Battle Lost and Won** urges Simon to return to the front line more determined on revenge for his brother. For him the significance of war has changed. Associated with his own personal crisis, it no more means the victory of England, but revenge for Hugo.

Olivia Manning's talent in unfolding event and character simultaneously is evident in her description of Simon's reappearance at the battefield. This event allows her to portray indirectly the change brought about in the character of Major Hardy and many of the warriors whose lives were deranged by war. (22) In the same strain, she proceeds to describe Simon's new job, as a "liaison officer", and the nature of his feelings when he leaves his friends. (56) The serious impact of war on the human soul is further expounded in the author's impressive account of the notable change that overcomes Simon when he discovers the loss of his wife's photograph. Olivia Manning excels in reflecting Simon's sensations as his thoughts wander from his wife to Ed-

The danger that spreads over the complex human relations in this novel is symbolized by its title, **"The Danger Tree"**. It embraces the sensations of both the civilians and the military, for as the danger of immediate war threatens the warriors on the front line, the marriage of Harriet and Guy Pringle is endangered by the profligate Edwina. This danger is reinforced by another symbol, a concrete tree that Harriet could see from the window of her room in the Embassy flat. "Protected by its presence" (p. 161) she "loved the tree" (p. 138) and called it "our own tree" (p. 166) But as the rift between her and her husband expands, Guy describes "the tree as a nuisance that cuts off the light". (p. 138) He asks his wife "to give up that damned tree. I hate (he hates) the sight of it staring at me through the window". (p. 166) As he emphatically says so Harriet feels that one day she will have to give it up. (p. 167)

The tree used to be a source of warmth and comfort to Harriet, but, once Dobson identifies it with the poisonous mango tree it comes to symbolize decay and death. She foresees the disintegration of her relationship with Guy in moving to another room where "there (is) no one to befriend her". (p. 183) On the front line the danger is graver and deadly for, while she predicts coming disaster, Simon discovers the death of his brother, Hugo.

In **The Battle Lost and Won** (1979), Harriet Pringle and Simon Boulderstone, together with other members of the British community fight their own personal battles against the events of the battle of Alamein. Appalled and grieved at the loss of his brother, Simon goes to Cairo for a short holiday; but his outlook on the world is now entirely changed: "There is no wonder left in the world". (20) Cairo is a "mad-house" (p. 26) and his fascinating companions disgust him.

Disillusioned by the horrors of the war that bereaved him of his brother, Simon revolts againts the environment that surrounds him in Cairo and in the battlefield. On seeing Terry and Tony, the Cherry pickers, he ironically won-

he flares up and he fearfully asks "where do you think they are now? (p. 19).

The Danger Tree paves the way for the real battle. It anticipates the strategies and tactics of World War II before indulging in the particulars of the battle of Alamein in the second volume of the trilogy. "The giant pincer movement "is explained by Harriet Pringle on a wall map," ... She pointed the two sets of pins, one in the desert, the other in the Ukraine, converging on the Middle East like two black claws". (p.74) Discussing the war Olivia Manning does not restrict herself to its development on one front. Her vision extends to encompass all fronts: "If the Ukraine collapses, what's to stop them? we can't even keep them out of Egypt". (p. 74) Ironically, she states, "People here are living in a fool's paradise. They think if the desert situation's all right, they're all right. They forget we're threatened on another front". (p. 153)

The prelude to the battle is sharply individualized in the moving description of Simon Boulderstone as he waits with his column for the outhbreak of war. The dread and panic that dominates the battlefield are particularized and expressed through his feelings. Hostility, sympathy, solitude, boredom, anxiety - are all subtly blended and superbly imparted as the days are wasted in waiting.

Besides, the "dreary experience" allows Olivia Manning to ruminate about the innumerable thoughts that flutter in the mind and heart of Simon: his lost brother, Hygo, the fragility of his major, Arnold's sensitivity to animals as well as the difference between him and Trench. But soon the tedium ends with the arrival of the column to the threshold of the battle, the Alamein Line. The faculty to express the feelings of the soldiers at the pitch of excitement before the outbreak of war proves Olivia Manning's ingenuity as a "novelist" and not as a "woman novelist" confined within the realm of women's experience or a historian interested in the accumulation of dry facts.

up makes her sick (p. 179) and Harriet sums up their life in Egypt as a "dishonest game" (p. 105) the poet Aidan Sheridan wonders how:

> *The English do become odd here. Ordinary couples who'd remain happily together in Ealing or pinner, here take on a different character. They think themselves Don Juans or tragedy queens, and throw fits of wild passion and make scenes in public. (p. 105)*

Against this canvas Simon Boulderstone embarks on his journey to the battlefield. With a clear historic sense and as accuracy of geographic detail, the author following up the route of the convoy from Kasr El-Nil Barracks, past Mena House and the Pyramids, through Alexandria till it reaches Mersa Matrouh. this time, Simon's outlook on Egypt is different:

> *The corporal did not give the pyramids a look and Simon, seeing for the second time the small one sliding out from behind the greater, felt less wonder and said nothing.. Until then, Simon had still been attached to the known world but now it was disappearing behind him. He felt apprehensive, disconnected and rootless, and asked himself what on earth he was doing, going off like this into the unknown? (p. 43).*

The fear and anxiety of Simon as he travels across the desert into the unknown is expressed against an exact picture of the convoy, manpower and ammunition. His apprehensions increase as Major Hardy dubiously questions how long can the "Aussie" (18) 9th Division and the 8th Army, which is made up of kiwis, South Africans and a few Indians hold out. Eventually, when the sergeant tells him of their sudden retreat after a temporary victory,

> *The Organization men. Feeling themselves inferior had been inclined to jeer at the diplomats who, in times of danger, saw the Organization as another unnecessary problem (p. 130).*

However, the Organization men form a core part in The Levant Trilogy. It is through this Organization that the heroine, Mrs. Harriet Pringle, comes to Egypt with her husband, Guy Pringle, is an employee in the Institute. Most of the civilians, who appear in the three novels-Lord Professor Pinkrose, Professoor Beaker, the poet Castlebar and the actor, Aidan Sheridan are somehow involved in the activities of this seemingly cultural organization. Gracey, the Director, "treated it as a mere extension of his social life "(p. 57) Therefore, when he flees to Jerusalem as the Germans approach Alamein. Lord Bevington, the president of the council in England deposes him and appoints Guy Pringle in his place "to get the Institute on its feet". (p. 129) Guy is a complex, cultured, helpful man who is wholly devoted to the service of others at the expense of his home life. His strong sense of obligation towards the outer world causes a rift between him and his wife. The conflict between the young couple begins in **The Danger Tree** but is elaborated in the following two volumes of the trilogy as the focus moves away from the historical background to purely human relations.

Olivia Manning proceeds to depict the activities, interests and behaviour of the the British community. In addition to Simon's biased description of Egypt and the Egyptians, she distinctly refers to the places of entertainment they visit. It is interesting to note that the English tradition of class distinction is clearly demonstrated as she socially classifies the Anglo-Egyptian Union, the Gezira Sporting Club and Groppi's Garden. Apart from the brisk acute description of places and their association, the consistent observation of Olivia Manning is manifest in her references to the behaviour of the members of her own community. While Lady Hooper admits that the whole set-

> *men developed a collective feeling of superiority, a collective disdain towards the Egyptians of all classes (16)*

On the other hand, the feeling of superiority, restraint and disdain evident in representing Egypt and the Egyptians disappears when Olivia Manning turns to the "British colony". She moves easily within the circle of her community. It is a diverse society comprising types of the English living in Egypt during the war. The range is very wide including upper-class members like Sir Desmond Hooper and his wife who live in a: Turkish fortress" near Fayoum with a "boad" and "safragies". Lord Hooper, who "looked over his visitors" (17) is always prepared to deal with any situation. Therefore, with the composure and pride of an English Lord he refuses to accept the reality of the death of his son. Mr. Clifford repesents another type, the civilians who work in private English enterprises:

> *He's an agent for an oil company but he's not as grand as he'd like to be. He doesn't belong to the set that plays polo and gives gambling parties so, to show his superiority, he's taken to Ancient Egypt in a big way.. He's English but doesn't care for England. The Cliffords have lived here for generation. The men go home to find English wives so the family maintains its Englishness. Their traditions are English, but their money is not (p. 22).*

Besides the individuals who live richly in Egypt and who, as Ben Pripps believes, should be "given the boot" (p. 62) we meet several middle class characters and professional associated with the "organization" that shares with the British Embassy the importance of being the representatives of the British Empire. In a subtle statement Olivia Manning illuminates and defines the relation between the two centres of power:

of her characters, Olivia Manning depicts the true mutual feelings of the Egyptians and the British. This is what she writes about the misconceptions of the English soldiers:

> *They arrived in Egypt, fresh and innocent, imbued with the creed in which they had been brought up. They believed that the British empire was the greatest force for good the world had ever known. They expected gratitude from the Egyptians and were pained to find themselves barely tolerated (p. 23).*

Simon thinks that the Egyptians should be glad to have their country to protect them, but Harriet faces him with the truth:

> *They don't think we're protecting them they think we're making use of them. And so we are, we're protecting the Suez canal and the route to India and Clifford's oil company(14).*

As Olivia Manning tries to picture the relation between the Egyptians and the British who live under the illusion that they have "brought them justice and prosperity.. shown them how people ought to live". (15) John Marlowe writes in the **Four Aspects of Egypt:**

> *The British occupiers came as benevolent despots, as conquerors, as a master race, to put the Egyptian house in order, and to govern people who, as far as the British were convinced, had proved unable to govern themselves, .. they were sent to do things which the Egyptians were deemed incapable of doing properly for themselves, .. the British occupiers, civilian officials, soldiers and business-*

The ironic tone is manifested in the restrained references to Islam. The Moslems are shown as incapable of understanding the European elevated style of life. Referring to Hassan, the safragi, Beaker says;" ... we live here in a sort of family freedom that is incomprehensible to the Moslem mind. Hassan can no more understand the innocence of our proximity than you can understand his grins and giggles". (p. 37) And Harriet thinks that the Egyptians" saw the inmates of the flat as immoral and ridiculous, and they were contemptuous of a way of life they could not understand". (p. 170) The call for prayer is scornfully cited as the "wailing" notes of the muezzins that roused "the kites" from sleep, (p. 51) The irony is accelerated till it reaches its peak in delineating two moslem women of the upper class at Groppi's in the following words:

> *The women, dressed in an embellished version of Parisian fashion, wore black dresses to which they had added broaches, necklaces and sprays of flowers. Their skirts ended an inch above the knee but their sleeves, as required by the prophet, came down to their wrists. (p. 127).*

Besides, Olivia Manning does not forget to discriminate between Moslems and copts. The secretary of the British Institute "a copt" and Mrs. Wilk, the owner of the pension is:

> *... a Copt, married during the first war to a British Officer who had gone home leaving her with nothing but a British passport. Now she realised if the British were finished she too, was finished, and the tears overflowed from her wrinkled eyelids and trickled down her withered cheeks (p. 49).*

With a discerning eye that shows a profound understanding of the nature

ia Manning. No matter how detached she seems to be from her creations, the autobiographical element emerges between the lines of her writings. Criticizing **The Balkan Trilogy**, Harry J. Mooney states that:

> *To the laminating, accreting experience of the characters is added a reinforcing sense of the writer's own mind and eye. Though the author never intrudes directly, and though her narrative presence seems deliberately restrained.. she impresses me as a writer whose experience as historical witness compels her to creativity (10).*

In **The Danger Tree** this attribute becomes more pronounced with the identification of the heroine, Harriet Pringle, who may be taken for the writer herself as "she had come jittery out of Rumania and then out of Greece, and now she lived in expectation of being driven out of Egypt". Besides, "She's in the American information Office", (p. 26) the "Assistant press officer" in the U.S.A. Embassy in Cairo. (p. 66) Reminiscences of the Balkans hover over the pages of the novel. Harriet met Professor Lord pinkrose in Bucharest. (p. 28) saw "the German news films in Bucharest" (p. 74) and "experienced an earthquake in Bucharest (p. 105) Talking about "their last day in Bucharest" (p. 92) Dobson mentions that "Guy was the only organization (12) man in Rumania who stuck it out to the end". (13) In addition, the references to Greece are also reflections and memories of the author's life in Greece before she accompanied her husband to Rumania. Reaching Alexandria. Guy and Harriet Pringle "still mourned for Greece and their memories of Geece, and Egypt evoked in them disgust and a fear of its strangeness". (p. 52) To Olivia Manning, as well as her contemporary, Lawrence Durrell, the derision of Egypt and the yearning for Greece are closely affiliated to their personal experience. Greece is associated with culture, cleanliness and peace, while Egypt, with disease, dirt and war.

> *they still wore the galabiah but most of them had managed to fit themselves out with trousers and jackets. Some had even taken to wearing the fez. Many were pock-marked or had only one seeing eye, the other being white and sightless from trachoma; many were enervated by bilharzia, but they were all rising in the world, leaving behind the peasants and the back street balani from whom they derived (p. 75).*

Further on the Egyptians are described as "very poor men.. not strong.. the fellah, weakened by hunger and bilharzia could not do much". (p.109) In "Cairo, back from the Blue", an article published in **The Sunday Times Magazine**, Olivia Manning relates the weakness of the Egyptians to that disease:

> *Some European children who paddled on their Nile-soaked lands contracted bilharzia, the disease that enervated the Egyptian peasants so they had not the spirit of revolt(8).*

A comparison between some extracts from the above mentioned article and their equivalents in **The Danger Tree** clearly illustrates that the style and subject matter in both works are almost identical. No great difference can be perceived in the approach and concepts of Olivia Manning, the British journalist - novelist. Most of the details reported in her article are elaborated in the same critical ironic style of the "foreigner" (9) whose personal experience and background have deprived her of seeing the other side of the picture. Reminiscences of Harriet Pringle's journey from Cairo to Alexandria, passing by Tanta, include a description of the provincial town in terms that do not vary much from its portrayal in the article. The analogy between the novel and the article validates a principal quality of the art of Oliv-

brother's girlfriend, in Garden City where he ironically says "There was nothing that looked like a garden or a Garden City" (p. 14) As soon as he reaches her flat he joins his compatriots in a tour round Cairo. In delineating Cairo, Olivia Manning, the press reporter, uses such cryptic allusions that diminish the grandeur and beauty of the City's monuments as well as its scenery. Drivng along the Nile, Clifford tells Simon: "This is the Nile" and, "Simon looked out on the wide, grey-silver river moving with the slow lurch and swell of a snake between banks of grey and yellow mud. "(P. 18) Reaching Giza:

> *Clifford waved at the windscreen and said, 'There you are' and Simon seeing the blunt, batered face of the sphinx, gasped in amazement. Then came the pyramids.. And they were like shadows out of the haze-or rather, one was, taking shape and then another, smaller, pyramid sifted out from behind its neighbour and there were two, growing susbstanial and standing four-square on the sandy rock(19)*

Harriet Pringle is reluctant to enter the pyramid because "The Pyramid's outer casing of stone had been looted away and the inner structure had sunk on itself like a ruined plum-pudding".(2) Sitting in the Pension Wilk "she saw nothing but the Pyramids that were visible only in early morning and at sunset, looking as small as the little metal Pyramids that were used as pencil sharpeners". (p. 50) Guy Pringle" would scarcely give the Pyramids a glance. He found them neither beautiful nor useful and said he did not like them". (p. 60) Simon Boulderstone could not see in the Egyptians anything but their shabby appearance, poverty and disease:

> *The pavements were more crowded than usual. Some of the men were so new to commerce that*

He reaches Cairo "alone" after the loss of his two friends in Suez, an event that makes Egypt seem to him "the most arid place on earth". The impact of the bad war news is reflected in his description of Suez and Cairo Similarly, when he arrives at the Abbassia Barracks the first thing that attracts his attention becomes "the Bugs that lived there for centuries" and when he wakes in the middle of the night he only remembers his brother's letters describing the flies in Egypt, a detail that may be best illustrated by what Erskin B. Childers stated in **The Road To Suez.** He maintains that hundreds of thousands of British soldiers stationed in the Middle-east wrote home about nothing but the:

> *sleazy night- haunts, dark and dirty bazaars, disease ot their fleshly counterparts, cunning souvenir merchants, thieves by night and angry mobs by day(6).*

This is the first impression of Egypt, perceived and expressed by an English soldier newly arrived in Cairo. The early pages of The **Danger Tree** show the importance of place in the novels of Olivia Manning; but they also designate that the mirror of Egypt is partial. Suez, with its houses packed under the heat of the sun, the bugs in the Abbassia Barracks and the flies "that were created to plague the Egyptians" are the only things that attract the British soldier's eye. The narrow personal aspect impairs the realistic description though it serves the aesthetic objective of the novel which, primarily, aims at portraying the Second World War and its background from a purely British viewpoint. **The Danger Tree** traces the course of the desert war against a limited view of life in the Egyptian cities: "Cairo, the flesh-pot: (p. 14) and its inhabitants, the "wogs" (pp. 12, 19, 20) occupy a minor part that is either partially and ironically described or tersely alluded to in the background.

Waiting to be transferred to the front line, Simon looks for Edwina, his

in Egypt. But the introduction of Simon Boulderstone in **The Levant Trilogy** sets the two series apart and renders the latter a unique structure that is immediately observed in its first volume, **The Danger Tree.** The creation of a new hero for **The Levant Trilogy** is a fundamental structural innovation that adds depth and richness to the trilogy. As Harriet Pringle depicts the corruption, disintegration and defeat of Rumania in **The Balkan Trilogy,** Simon Boulderstone portrays the setting and details of the Alamein battle, the suffering of the soldiers and the victory of the Allies, leaving to Harriet Pringle and her circle the portrayal of the new plot in The **Danger Tree** and its development in the following two volumes: The **Battle Lost and Won** and The **Sum of Things.** Simon Boulderstone is the real hero of the trilogy and it is his experience that essentially gives the novels their documentary quality as Olivia Manning renders the historical events in entirely personal terms.

The opening of The **Danger Tree** indicates that the adventures of Simon will be set against an image of life in Egypt: first, in Cairo; later in other parts of the country. Gradually, the progress of the action reveals that his experience is inseperable from both the University war events and the Egyptians from the British fighter's view-point since he first sets foot in Suez. As he is asked to take a train and report to Abbassia barracks he learns that Tobruk fell into the hands of the Germans. Thus:

> *Waiting at the station, Simon was numb with solitude. Everything about him. The small houses packed between dry enclosing hills, the sparkling glare of oil tanks, the white dockside buidings that reflected the sky's heat, the duisty earth on which he stood-increased his anguish of loss. He had never before seen such a wilderness or known such loneliness (p. 10, The Danger Tree).*

The Novel As Documentary The Decisive Battle in World War II As Seen by Olivia Manning in The Levant Trilogy

By

Dr. Fadila M. Fattouh

> *When I have completed a book, I feel I have said all I can say concerning it. My subject is simply life as I have experienced it and I am happiest when writing of things I have known.*

Journalist-novelist Olivia Manning (1908-1980), who worked as a press officer in the U.S.A. Embassy in Cairo in 1942, evokes in **The Levant Trilogy**(1) the history and backgound of the decisive battle of Alamein which settled the last phase of World War II. Not only does she depict the precise details of the desert war and its sensuous "backcloth"(2); but, with a deep insight into character and situation, she also presents a true image of life in the: British Colony"(3) in Egypt. The complex relationships of the British community during the war, both the military and the civilians are clearly drawn by Olivia Manning. The soldiers fighting in the Sahara desert are juxtaposed with their counterparts, the counterparts, the civilians living in Garden City.

The Levant Trilogy(4) as it develops the story of the latter's hero and heroine, Guy and Harriet Pringle after they have been evacuated from Rumania. Both trilogies trace the relationship between the newly married couple against the events of the Second World War: first in Rumania and, secondly,

Le silence, les plantes du Cimetière de Saint Eugène la touchent et la poussent à réfléchir.

> *"Qu'est-ce le paradis sans Dieu? Rien. Elle était dans le paradis, il fallait donc qu'elle y pense à Dieu"*[1].

La présence et la compagnie de sa fille Bénédicte, au cours de son voyage, arrangent les choses et lui donnent l'occasion de jouer le rôle pédagogique de la mère avec les actes de générosité, de charité vis à vis des enfants arabes, elle se souvient que sa mère avait créer la Croix Rouge, un centre d'accueil destiné à héberger les enfants. L'amour d'autrui est une paix, un bonheur. Les rapports passionnels et la réciprocité des sentiments ne sont-ils pas une satisfaction. L'écriture et la réalisation d'un intérieur algérien la rendent heureuse.

> *"Une chose se sent: ils (les Algériens) sont chez eux. Ils sont bien chez eux, et ils sont heureux d'être chez eux. J'en éprouve un consentement, un soulagement, quelque chose qui commence à monter en moi et qui ressemble à de l'anaphorie"*[2].

(1) Ibid., p. 128.

(2) Ibid., p. 114.

Pour conclure ce discours de la Violence essayons de suivre les conseils de Marie Cardinal qui, tout le long de son récit énumère les sources de joie et de paix qui provenaient de la terre, du ciel et de la mer. Le soir, arroser les plantes, c'est une délivrance car "*l'eau efface tout, elle lave, elle allonge, elle rafraîchit, elle rend heureuse* (...). Je suis une fête foraine, un pavois"[1].

Elle préfère le soir et la nuit avec l'arrivée de la lune "*qui tisse un voile blanc aux reflets d'argent. Un voile de noces*"[2].

Même à Timgad, la grande ville romaine a conservé ses colonnades et ses vieilles pierres douces et fraîches, témoignage haut et long qu'un peuple conquérant a vécu là.

Ces vestiges au coucher du soleil sont entourés des tamaris et des mûriers, les odeurs de ces arbres lui évoquent l'élevage du vers à soie de son enfance, magnifique occupation et contemplation. Sur la plage rose et avec l'eau turquoise du Shenouer elle a

> "*envie de sieste. Envie de bain? Je n'ai que ça à faire. Le paradis. Et aussi un paradis où j'ai connu l'horreur. Paradis enfer. Paradis à double face*"[3].

Or, la nature comme pour Sido Colette, les fleurs et les hirondelles sont des porte-bonheur. "Quelle paix, quelle beauté"[4].

La visite du cimetière de son père, cette visite imprévue lui donne le confort intérieur et à sa question.

> "*Est-ce que c'est ça mon voyage en Algérie. Elle répond. Je ne sais pas. Je suis bien. Quel repos! Quelle paix!*"[5]

(1) Ibid., p. 185.
(2) Ibid., p. 93.
(3) Ibid., p. 176.
(4) Ibid., p. 162.
(5) Ibid., p. 28.

Quel travail et quelle oeuvre?"[1]

Sachant qu'il leur faudrait du courage et de la ténacité. Cependant, it faut une révolution sans feu, sa voix jeune et affolée, hurlait.

> *"Cesser le feu! cessez le feu! Mais le feu n'a pas cessé. Tuerie de la foule, à bout, partout. Des corps, du sang, les gens marchaient dessus, dedans, les gens qui criaient, qui se sauvaient, qui tombaient. L'Eprouvante. Des tas de cadavres"*[2].

Notre Clytemnestre qu'elle prétend être avec ses trois enfants, supprimant son mari presque toujours au Canada, c'est une méditerranéenne qui s'identifie à un personnage mythologique, se sentait si proche et si lointaine de cette révolution et des Femmes d'Alger, d'Assia Djebar. Désir d'avoir un pays en ordre, un pays sérieux tel est le but, elle veut se laisser à cette envie de parler des femmes et de parler de la Révolution mais elle sait qu'il faudrait.

> *"qu'elle emploie des mots théoriques, des mots techniques, que je tienne un discours qui enferme, classe, organise, dépense et économise"*[3].

Rythme et méthode acquis et remarqués dans ce roman, certes rythme régulier et alternatif, l'autre, moi, moi, l'ailleurs, le différent, moi, moi, le dehors.

L'univers et moi, dedans lui, lui dedans moi. Parfaits. Par là, par ce balancement chaud perpétuer la vie.

Elle est obsédée donc par ce discours de la violence mais elle est obsédée également par un discours d'espoir et un discours de paix.

---

(1) Ibid., p. 168.

(2) Ibid., p. 177.

(3) Ibid., p. 194.

> *Souveraine? Elle récompensait ses soldats par des décorations, des rubans, des barioles considérés et vénérés comme des reliques"*[1].

Mais l'histoire roule et tourne. L'histoire se raconte. L'histoire se remplit de chevauchés de razzias, de poignards recourbés, de djellabas qui volent et des pieds nus qui assaillent des montagnes et des hommes qui parlent.

> *"Ils parlent, dit-elle, comme des tonnerres. Ils parlent comme des tremblements de terre. Ils parlent comme des cataclysmes"*[2].

C'est l'Insurrection, c'est la guerre, c'est la violence, les Algériens réclament l'Indépendance. Les Français, ces "cigognes", oiseaux de passages, ces oiseaux alsaciens porte-bonheur de la famille Cardinal essayent de faire régner la sagesse et la loi surtout que le pétrole algérien jaillit du sol rouge! en vain! Les Français c ommencent à devenir des étrangers avec une méfiance des autres, ils sont obligés "cigognes" qu'ils sont de quitter le pays, de lui accorder son indépendance. La narratrice lit en arabe dans un journal révolutionnaire El Moudjahid.

> *"Nous oeuvrons à réaliser une totale indépendance, politique, économique et culturelle"*[3].

Le nouveau pouvoir veut construire un pays et forger un peuple par ses articles militants et éducatifs. Cette femme écrivain encourage cette révolution, elle encourage toute révolution même féminine.

> *"Depuis que je suis ici, je pense sans arrêt au miracle, à la merveille. Qu'est-ce une Révolution.*

(1) Ibid., p. 25.
(2) Ibid., p. 68.
(3) Ibid., p. 165.

> *loureuse- douloureuse. Ma belle terre ma mère, génitrice ma terre basse je t'ai perdue."*[1].

Ainsi, l'écrivain souligne que la violence la plus terrifiante vient de l'homme. Si l'Algérien a un côté bestial, le français n'est pas meilleur, plus hypocrite c'est tout; c'est ainsi qu'elle essaye d'interpréter les actes humains, lors des noces de Zorah.

"Et l'histoire tourne et se retourne comme une crêpe" dit-elle utilisant toujours l'image comparative. La guerre détruit les plantes, les constructions et les hommes.

A Sidi Ferrich demeure encore la concrétisation de la guerre sauvage: maison dégradées, arbres crevés, de nature agressive, elle fait allusion à ses propres guerres enfantines: la guerre aux fourmis méchantes et piquantes et la guerre aux scorpions néfastes et mortels. Elle avait déjà quitté l'Algérie lorsque la guerre avait éclaté contre les colons, contre la France, it fallait effacer, cette France qui tenait à implanter sa culture.

> *"Elle créait la différence en nous haussant puisque tout ce qui venait d'elle était meilleur. Loin de nous, l'idée que ce meilleur était une culture (...) elle nous conférait une force indiscutable et indiscutée d'ailleurs"*[2].

Et une fois de plus, elle pose la question suivante:

> *"Qu'a-t-elle fait la belle et coquette France dans sa sagesse, et sa sainteté depuis qu'elle a conquis l'Algérie? La France de Jeanne d'Arc, la France des Croisades, des Conquêtes, la France Sainte et*

(1) Ibid., p. 54.

(2) Ibid., p. 68.

> *je regarde un pays et un peuple entrain de naître.*
> *Ça, me fascine, mais aussi ça m'angoisse"*[1].

"Et l'histoire tourne et l'histoire passe vite" cette anaphore démontre que Marie Cardinal a bien réalisé le renversement des rôles et la disparition des belles terres travaillées par les colons, la disparition des alignements impeccables de vignes vertes, sur le sol rouge et pour les mêmes raisons: la revanche et le mépris. Toute cette terre appartenait peut-être à la famille de Barded, cet employé, qui *"frappait cruellement quiconque essayait de la souiller"*. Cette terre possédait une grande valeur, avait un sens tout à fait particulier, un sens qui ne pouvait pas se trouver dans un dictionnaire. Selon Barded, la pisse des chèvres représentait un danger, cette pisse tuait la vigne pour dix ans, ce phénomène chimique, végétal, animal, humain ne l'intéressait pas jadis. Tandis que là et pendant cette visite présente, elle a compris une des causes qui peuvent déclencher la colère.

> *"La colère de Barded est aussi haute que la montagne, aussi terrible qu'un orage (...) la guerre est déclarée"*[2].

C'est alors qu'elle se rend compte comment était l'exploitation française pour le peuple algérien, combien elle le regrette.

> *"J'avais commencé à comprendre que j'avais mauvaise conscience, d'avoir vu exploiter le peuple algérien, sans rien dire et mauvaise conscience d'avoir laissé faire la guerre que nous lui avons faite (...) la colère me reprend. Jamais je n'avalerai la guerre d'Algérie. Ni celle menée par la France, ni celle faite par les pieds-noirs. C'était une guerre infâme, dégradante et stupide. Et dou-*

(1) Ibid., p. 142.
(2) Ibid., p. 54.

l'intermédiaire de neufs types d'argument cités par Mouhnin, Ricke et Januk, par l'analogie, par la généralisation, par le signe, par la cause, par l'autorité. par le dilemme, par la classification, par les opposés, par le degré. Ce discours prend parfois la forme injonctive typiquement à l'impératif.

"Aide les plus faibles

Ne sois pas avare de tes forces"

C'est le paraverbal qui domine son discours émanant d'une bonne éducation religieuse, voulant coûte que coûte obéir pour aboutir un jour au paradis d'Allah. Les servantes de la maison l'aidaient à l'interprétation et à la compréhension du Coran, mêlant les mythes islamiques et africains, aux mythes judéo-chrétiens et européens. Le narrateur-auteur Marie Cardinal biculturée, bilingue parlait l'arabe et le français, elle avait appris le rapport entre colon et colonisé, or sa famille n'était absolument pas politisée. Sa politique était celle de l'église catholique et de la morale qui en découle[1].

Pourquoi vouloir retourner là-bas, pourquoi écrire ces pages, sinon pour essayer de comprendre l'équilibre ou le déséquilibre que créent en elle, l'alliance ou la guerre de deux cultures?

Mais quand la culture est double et doubles aussi les géographies et les histoires, l'équilibre est constamment en péril, il y a peu de repos, les mots s'engagent et poussent comme, de la mauvaise herbe, le couteau, le revolver, les coups à coups et les guerres apparaissent.

N'importe, Marie Cardinal tient quand même à s'identifier complètement au Pays de ses Racines, à sa terre, à ses vignes, à sa côte, à sa mer. Ce n'est pas le regret qui l'anime mais plutôt l'admiration d'un présent.

"Le présent me passionne. Pour la premiére fois,

(1) Ibid., p. 37.

changé et les conceptions ont évolué. Depuis son enfance elle avait réalisé qu'elle était une héritière des conquérants vainqueurs, elle savait que la coupure Arabe-Français - Français - Arabe avait commencé tôt. Elle savait également qu'il y aura toujours des nantis et d'autres qui se laisseront exploiter, à l'aide d'un discours efficace et sincère, Marie Cardinal essaye de résoudre, d'activer et d'approfondir les dissensions.

> *"Je ne peux pas me résigner à accepter l'exploitation sous quelque forme que ce soit. Etre consciente d'être une femme, c'est vivre la plus profonde révolte, c'est aller au-delà de la lutte des classes, puisque les femmes de toutes les classes sont exploitées. Je vis dans cette révolte"*[1].

Que de maux, de brutalités et de violences quotidiens et passagers à côté des véhémences et des barbaries et de l'irascibilité des camps, des pays et des gouvernements: un cheval crevé, une maladie, un adultère, le typhon, les hurlements, les meurtres, les gorges ouvertes, les mutilations, les estafilades, "les marques d'un Dieu vengeur et violent"[2], Dieu est toujours omniprésent, il veille, et les gens agenouillés, priant face à la Mecque croyant au Mektoub ce que Dieu décide. Ce Dieu, la maman de l'écrivain le connaissait, elle avait l'habitude de distribuer des sous pour les fêtes.

> *"Un sou à chacun. Un petit sou, pour l'ulcère, un petit sou pour l'oeil crevé, un petit sou pour la jambe coupée, un petit sou pour les glaucomes, un petit sou pour les varices éclatées, un petit sou pour la gale (...)"*[3]

Ces preuves de violence quotidienne et ordinaires sont mises en relief par

(1) Ibid., p. 51.
(2) Ibid., p. 52.
(3) Ibid., p. 20.

> *"Là dans la rue, en quelques phrases, elle a crevé mes yeux, elle a percé mes tympons, elle a arraché mon scalp, elle a coupé mes mains, elle a cassé mes genoux, elle a torturé mon ventre, elle a mutilé mon sexe"*[1].

Que d'actions juxtaposées, que de propositions indépendantes très fortes, par le choix des verbes "crever, percer, arracher, couper, casser, torturer et mutiler" Actes de violence par excellence.

Le narrateur là est complètement conscient de sa situation, c'est en tant que savante, en tant que philosophe, en tant que psychologue qu'elle parle, et discute. Elle se sentait de tout temps chargée d'un lourd fardeau.

> *"la terre et la tête, le corps et l'esprit se battent et s'unissent dans des mêlées épuisantes. Victime et Bourreau à la fois. Je ne voudrais être ni l'un ni l'autre. Estce que cela est possible"*[2].

Ayant fait des Etudes : *"Baccalauréat. Licence de philosophie. Diplômes d'Etudes Supérieures, Préparation à l'Agrégation"*, elle voulait devenir à partir de l'âge de 18 ans *"une bonne chrétienne une bonne française, une dame"*. Ce style télégraphique traduit parfaitement le dilemme entre la sagesse et la science, la violence et la véhémence. Elle n'a jamais voulu, ni pu dissocier l'Algérie de sa famille, elle tenait à l'avis des Algériens,et, le silence des critiques algériens lors de la publication de ses premiers livres l'avait blessé, leur jugement lui manquait, leur silence *"était une torture"*. Est-ce une exagération? Non, certes c'est la réalité pour une personne si sentimentale et supersensible.

Avec le temps, elle constate que l'histoire tourne et va vite, les choses ont

(1) Ibid., p. 180.

(2) Ibid., p. 25.

> *quoi la mort est-elle à la fois si grave? Pourquoi les rites spectaculairement tragiques des enterrements et l'indifférence à la mort elle-même, la résignation devant elle?"*[1]

La morpt conséquence néfaste de tout acte de violence, ce cauchemar, ce phénomène inhérent à la condition animale, la petite fille Marie, assise au lit, grave, inquiète et tourmentée par les sirènes lancinantes, elle réfléchit et s'interroge.

> *"Qu'est ce que la mort? La mort est-ce que le cadavre rongé par les vers ou bien est-ce la mort ce sont les vers qui rongent le cadavre. Est-ce que la mort nourrit la vie ou bien le contraire"*[2].

Ce monologue intérieur, suit la raison dialectique, questions et réponses se succèdent dans un ordre strict. La mort morale, l'auteur l'avait déjà senti chez sa maman, elle l'évoque souvent, elle la répète, la violence morale évoquée et ressentie par la mère et la fille devient un letmotif discursif. Une maman enceinte et divorcée gardait une souffrance éternelle, la perte d'un premier bébé avait marqué la maman à perpétuité.

> *"Je ne savais pas comprendre cette souffrance. Je me croyais maudite, mal née, anormale. Le lavage de cervelle ne se fait pas que dans les camps de redressement, il se fait aussi dans les familles et il n'est pas moins estropiant"*[3].

avoue-t-elle. Cette vilaine blessure morale, inguérissable que la maman a infligé à sa fille, l'a marqué pendant toute sa vie, essayons d'analyser, sa progression constante et linéaire.

---

(1) Ibid., p. 91.

(2) Ibid., p. 127.

(3) Ibid., p. 127.

constituant à l'heure actuelle un sujet contemporain. Il existe donc une violence morale et une violence physique, une violence provenant de la nature et une violence provenant de l'homme, voulue et préméditée.

La chaleur de l'été est un aspect de souffrance saisonnière, cette violence acceptable, force majeure, suscite une colère passagère et possède actuellement ses remèdes.

> *"Les Algériens, dit-elle, attendent l'installation de la chaleur comme les Québécois attendent l'installation de la neige"*[1].

Après une durée de 15 jours de printemps, fou et rapide "l'été arrive comme un ogre, mange tout. Il grossit vite à dévorer"[2].

Marie Cardinal s'appuie sur des preuves et des arguments pertinents employant sa langue naturelle et simple, mariée conjointement avec la logique et la rhétorique.

> *"Les hautes vagues poussant à toute vitesse des tonnes d'eau qu'elles catapultent contre la côte rocheuse. Dix mères plus haut, la route de la Corniche ressemble à un torrent déchaîné"*[3].

Ce bruit, cette musique violente de l'eau crée une sorte d'anxiété chez les enfants qui ne peuvent pas dormir les nuits de tempête. Marie Cardinal philosophe doit aux sophistes la pratique systématique de la mise en opposition des discours: l'antiphonie. A toute idée répond une contre idée, à tout énoncé un contre énonce, projetant ainsi une autre réalité vécue.

> *"Ils écoutent la paix de dedans et la guerre de dehors. Pourquoi le port est-il fermé la nuit? Pour-*

(1) Au Pays de mes Racines, p. 90.

(2) Ibid. p. 26.

(3) Ibid., p. 91.

Ce roman appartient à un monde postocolonial francophone. C'est un discours indirect, un discours au sens traditionnel du terme, c'est à dire un ensemble de langages planifiés, finalisés, s'adressant à un public de lecteurs, cadre institutionnel précis. A travers ce récit Marie Cardinal représente un phénomène de société du passé et du présent, elle s'interroge et décrit plusieurs actes de violence, issus d'un changement du paradigme épistémologique, discours à la fois scientifique historique, politique social et culturel.

Ayant vécu pendant vingt ans à Alger et y retournant à l'âge de cinquante ans, possédée entièrement par une biculture, Marie Cardinal apparaît porteuse de nouvelles valeurs, de nouveaux concepts et de nouvelles théories. Elle expose son passé et son présent, son individu et ses rapports avec l'autre, la Violence, ses symptômes, ses causes et ses conséquences tout en s'appuyant sur les arguments pertinents de ses différentes analyses. A travers ses entretiens, il devient impossible de passer sous silence, ses subjectivités qui constituent des jalons importants sur le plan individuel, remettant en cause toutes les notions de l'altérité, la subalternité, l'identité nationale, l'histoire et la mémoire, la race et la paix religieuse.

C'est donc par le biais du "Je", que nous retrouvons l'expression verbale de sa pensée dans une suite de paroles ordonnées tantôt juxtaposées, tantôt analogiques, tantôt apostrophiques et elliptiques, dans cette forme narrative et langagière retrouvant cette lutte pour l'autonomie dans un contexte de forces économiques, militaires, politiques et culturelles inégales, affirmant la force brutale, la Violence face au calme, à la chaleur, à la mesure et la paix de la non-violence.

Au Pays de mes Racines décrit géographiquement et socialement l'Algérie avec ces groupes ethniques fort divergents constitués de peuples indigènes, de descendants de colonisateurs et d'immigrants français. Il rèvéle au delà de la violence, au delà des bouleversements, au delà des revendications et des révolutions, au delà d'une expérience personnelle et collective catalyseur,

Discours de paix et de violence dans le livre de Marie Cardinal Au Pays de mes Racines

Dr. Néfissa Eleiche
Professeur de Littérature Française
Département de Langue et de Littérature Françaises
Faculté de Jeunes Filles - Université Aïn-Chams

Rappelons tout d'abord Lacordaire disant dans ses Pensées.

L'Injustice appelle l'injustice, la Violence engendre la Violence.

Au Pays de mes racines septième récit de Marie Cardinal est un journal autobiographique décrivant les angoisses et les attentes avant et pendant le voyage en Algérie après 24 ans d'absence. La romancière publie depuis 1960, exprimant toujours un désir farouche de faire jaillir son amour pour un pays natal.

> *"Bien que pieds noir, je n'ai jamais été pour l'Algérie Française"*(1).

A travers cette technique citée dans les Sept Couleurs de Robert Brasillach, nous avons senti la présence décousue, nette et sincère d'un discours de Violence et de Paix. Possédant une stratégie identitaire très particulière, Marie Cardinal défend l'Algérie et les Algériens: "Sa mère et ses frères".

> *"C'est étrange je suis venue en Algérie pour retrouver mes racines, mais elles tiennent si fort que je n'ai pas à les chercher longtemps et c'est presque immédiatement que le présent m'a attirée".*(2).

(1) Au Pays de mes Racines, Paris, Livre de poche, 1994, p. 8.

(2) Ibid., p. 10

نجاة عبد العزيز مطاوع
آفاق الترجمة والتعريب فى عالم المعرفة
يناير – فبراير – مارس – ١٩٨٩ الكويت صـــ ٥ — ١٤

المعاجم

مجدى وهبة
معجم مصطلحات الادب
مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤

د. محمد عنانى
المصطلحات الادبية الحديثة
دراسة ومعجم انجليزى عربى
الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان
القاهرة ١٩٩٦

ميجان الرويلى – سعد البازعى
دليل الناقد الادبى
الطبعة الاولى ١٩٩٥

DUCROT (Oswald) SCHAEFFER (Jean-Marie)
Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Editions du Seuil - Paris 1995
DUCROT (Oswald) / TODOROV (Tzvetan)
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Editions du Seuil - Paris 1972
GALISSON R. / COSTE D.
Dictionnaire de didactique des langues.
Hachette Paris 1976
GREIMAS A. J. , COURTES J.
Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage .
Tome I Hachette Université - Paris 1979
GREIMAS A. J. , COURTES J.
Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage .
Tome I I - Hachette Université - Paris 1986
LAROUSSE
Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage.
sous la direction de Jean Dubois -Larousse - Paris - 1994
MOUNIN (Georges)
Dictionnaire de la linguistique
Quadrige / Presse Universitaire de France - Paris 1974
MSEDDI (Abdessalem)
Dictionnaire de linguistique - Français - arabe / Arabe - français -
Maison arabe du livre 1984

المراجع العربية

الكتب

محمد رشاد الحمزاوى

المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها

دار الغرب الاسلامى – بيروت ١٩٨٦

محمود فهمى حجازى

الاسس اللغوية لعلم المصطلح

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩٥

الدوريات

احمد مختار عمر

المصطلح الالسنى العربى وضبط المنهجية

فى – عالم الفكر ٣ – الالسنية

المجلد العشرون – العدد الثالث – اكتوبر – نوفمبر – ديسمبر –

الكويت ١٩٨٩ صـ ٥ – ٢٤

Introduction - In - La norme linguistique Collection l'ordre des mots - Le Robert – Paris-
Gouvernement du Québec - Conseil de la langue française
Québec 1983 pp. 1 - 16
MESCHONNIC (Henri)
Des mots et des mondes - Dictionnaires - encyclopédies -
Grammaires – Nomenclatures - Hatier - Paris 1991

Revues et Périodiques

COLE (Pascale)
" *Morphologie et accès au lexique* " In - Lexique 8 - L'accès lexical - Presses universitaires de Lille. - France 1989 - pp. 29 - 49
CORBIN (Pierre)
"*Lire les dictionnaires*" In - Le français dans le monde - Lexiques - Août - Septembre - Paris - 1989 - pp. 31 - 39
GENTILHOMME (Yves)
"*A quoi servent les concepts en didactique des langues-cultures*"
In - Ela - Revue de didactologie des langues-cultures. Du concept en didactique des langues étrangères. N° 105-Janvier- mars 1997 -Didier Erudition- Paris pp. 33-53
HUMBLEY (John)
" *La légitimation en terminologie* "
In - Sémiotiques - Savoirs lexicaux et savoirs encyclopédiques.
Déc. 1996 N° 11 - Didier Erudition Paris 1996 pp. 119 - 136
LECOCQ (Pierre) SEGUI (Juan)
Présentation In - Lexique 8 - L'accès lexical - Presses universitaires de Lille. - France 1989 - pp. 7 - 12
LE NY (Jean- François)
Accès au lexique: La ligne de démarcation sémantique.
In - Lexique 8 - L'accès lexical - Presses universitaires de Lille. - France 1989 – pp. 65 - 85
MATTEI (Jean François)
Un inventaire inédit - Vocabulaire technique et critique d'expression française .
In - Critique - La folie des dictionnaires - Revue générale des publications françaises et étrangères. Janvier - février 1998 - N° 608 - 609 - Paris - pp.1111 - 1113
MIEVILLE (Denis)
"*Microsystème, logique et lexique*" In Cahiers de lexicologie- Institut National de la Langue Française- 71 - Paris 1997 pp. 183 - 193
PYNTE (Joël)
La levée des ambiguïtés lexicales
In - Lexique 8 - L'accès lexical - Presses universitaires de Lille. - France 1989 - pp.87 - 102
ROGER (Philippe)
Présentation- In - Critique - La folie des dictionnaires -
Revue générale des publications françaises et étrangères.
Janvier - février 1998 - N° 608 - 609 - Paris - pp.979 - 980

Dictionnaires

BARAKE (Bassam)
Dictionnaire de linguistique- français - arabe
Jarrous press- Tripoli - Liban 1985

3- Des dictionnaires unilingues et bilingues mis à jour continuellement, avec des termes sans cesse actualisés.
4 - L'assistance de spécialistes dans les diverses disciplines.
5 - Des banques de données sans cesse alimentées par les termes nouveaux.

D'autre part, le rôle du traducteur est celui de fournir des traductions précises, correctes, et de *suggérer* des équivalents. C'est-à-dire, il appartient aux traducteurs de traduire, et aux linguistes de déterminer l'équivalent qui sera d'usage.

La traduction du texte linguistique doit offrir au lecteur une véritable possibilité de compréhension. Le registre utilisé doit être fiable, étant donné que le but de la traduction linguistique est de faire passer en premier lieu l'information.

Ce genre de travail à caractère national, vise l'intérêt d'une civilisation. Il ne peut être ni motivé par une initiative personnelle, ni dépendre d'une volonté individuelle ou d'un sentiment poussé de responsabilité. C'est un travail collectif qui doit s'effectuer sous l'égide d'instances spécialisées, intéressées, et d'orientation nationale.

Peut-être avons-nous besoin d'un modèle Malherbien, capable de mener à bien ce travail d'enrichissement et d'épuration de la langue, selon des normes peut-être moins rigides, mais aussi efficaces. Il nous faut une autorité légitime, capable d'assumer ce genre de responsabilité.

Bibliographie

Ouvrages théoriques

BENVENISTE *Problèmes de linguistique générale* - Tome II
Gallimard - Paris - 1974

CHISS (Jean-Louis) FILLIOLET (Jacques)
Linguistique Française - Notions fondamentales - Phonétique - Lexique
Hachette - Paris 6 1993

GARVIN (Paul L.)
Le rôle des linguistes de l'école de Prague dans le développement de la norme linguistique tchèque. In - La norme linguistique - Collection l'ordre des mots - Le Robert – Paris - Gouvernement du Québec - Conseil de la langue française
Québec 1983 pp. 141 - 152

LYOTARD (Jean- François) *La condition postmoderne*
Cérès Editions - Tunis - 1994

PAQUETTE (Jean Marcel)
Procès de normalisation et niveaux/registres de la langue
In - La norme linguistique Collection l'ordre des mots - Le Robert - Paris
Gouvernement du Québec - Conseil de la langue française
Québec 1983 pp. 367 - 379

MAURAIS (Jacques)

Plus loin le dictionnaire use même d'autres symboles n'appartenant pas à l'alphabet latin mais à l'alphabet grec.

Faut-il dans ce cas garder les mêmes signes, et expliquer en bas de page ce qu'ils désignent? Mais cette solution n'est pas pratique.

Remarquons également l'usage de la majuscule et du minuscule. Même si on maintient en arabe que M soit م ce qui en principe n'est pas correct étant donné que M est le sigle d'une notion précise, comment rendre cette distinction typographique? [40]

Enfin, ce modèle "catastrophique" (pour maintenir le même registre!) est-il après tout traduisible, avec tous les degrés de difficultés stylistiques, syntaxiques, structurales et terminologiques qu'il offre? Sûrement, mais après un véritable travail de documentation pour connaître l'histoire des concepts que ces mots et signes "résument". Il va falloir commencer par décontracter les idées et les concepts afin d'aboutir à une traduction compréhensible, sûrement plus abordable que le texte original au langage énigmatique!

Nous sommes convaincus que, puisque

" le sens (est) la relation entre les mots, il est plus entre les mots que dans les mots ." [41]

Il est donc indispensable de le rendre en conservant le champ lexical et terminologique de l'auteur mais en rendant le tout dans un registre qui puisse être compréhensible. Il vaudrait mieux utiliser un registre moins recherché pour garantir une meilleure compréhension.

Conclusion

.Si notre civilisation produit de moins en moins la science, notre langue ne doit pas pour autant cesser de produire les équivalents.

Pour traduire le texte linguistique, le traducteur n'a plus besoin d'une simple connaissance profonde de la langue, car c'est une chose qui va de soi, mais il lui faut :

1 - Un certain niveau de connaissance et de savoir.

2 - Une formation préalable.

---

40 - Sur la traduction des sigles lires aussi : **MSEDDI** Op .cit p.17

41 - **MESCHONNIC (Henri)**
Op -Cit p. 98

Cette définition concerne un terme sans véritable problème. "Action" n'est pas un terme difficile, l'équivalent existe déjà dans la langue d'arrivée. D'autre part, si nous examinons la définition de ce terme nous pouvons constater qu'à part "sémiotique" il n'existe pas d'autres mots particulièrement techniques. Toutefois cela ne facilite pas le problème car si le reste du discours est constitué de mots pouvant se trouver dans d'autres textes qui ne sont pas spécifiquement linguistiques, la phrase demeure difficile pour les raisons suivantes:

1- elle est assez longue;

2-c'est une phrase "simple" de par sa structure grammaticale, dans la mesure où elle ne contient qu'un seul verbe noyau: "doit avoir". Mais cela ne la rend pas pour autant "simple", au contraire, elle est lourde et compliquée: le troisième terme étant enrichi par plusieurs branches reliées au verbe principal, et dont l'agencement ne suit pas l'ordre normal (sujet - verbe - complément), l'une de ses branches: "comme ... la sémiotique" étant mis en relief par déplacement;

3 - l'intercalé (la compétence) qui doit être décodé dans le discours d'arrivée;

4 - les signes S et W qui constituent un véritable problème dans le discours linguistique. Presque tous les linguistes recourent de plus en plus à l'usage de ce genre de symboles. Si ce problème est plus ou moins résolu dans certaines sciences (en chimie ou en algèbre par exemple) il va falloir du temps avant d'aboutir à une solution dans le domaine de la linguistique.

Le cas de S - W n'est peut-être que le plus simple , mais observons l'exemple suivant : " **Déploiement universel** "

> " *Le concept de déploiement universel est un des concepts centraux de la théorie des catastrophes . Considérons un modèle catastrophique (M, X w , W, I,K) d'espace interne M,de dynamique interne Xw, d'espace externe W, d'instance de sélection I et d'ensemble catastrophique K. Supposons que la dynamique Xw dérive d'une fonction potentielle F w sur M (cas des catastrophes élémentaires). Soit F l'espace fonctionnel , convenablement topologisé ...* " [39]

Op - Cit Tome II - p. 9

[39] - **GREIMAS A. J., COURTES J.**
Op - Cit Tome II - p. 63 - 68

B - Niveau discursif

> " *Le mot est une unité essentielle, aussi bien en matière de linguistique que de psychologie cognitive. (...) (Il est) le pivot de tout traitement de l'information langagière dans la compréhension comme dans la production* " [35]

A l'encontre des termes, les mots servent de support pour accomplir l'idée. Ils ont un sens contextuel et peuvent être utilisés dans tous les discours sans exception, quel que soit le domaine. Ils permettent de transmettre l'information sans nécessiter les mêmes procédures de normalisation.

Si " *le terme a un sens conventionnel (entre) les usagers prioritaires (le mot) a un sens naturel* " [36]

En traduisant le texte linguistique, la difficulté ne réside pas dans ces mots car, comme nous venons de le faire remarquer, ce sont des mots auxquels on peut trouver des équivalents sans grande difficulté dans la langue d'arrivée. Mais ces mots sont mis dans des tournures qui rendent la traduction difficile. Et si Lyotard précise que le post modernisme est caractérisé par

" *l'invention continuelle de tournures de mots et de sens* " et que c'est précisément " *ce qui fait évoluer la langue* " [37]

la linguistique est par excellence la machine à produire les tournures, les mots et les sens .

Pour bien saisir la difficulté de la traduction du niveau discursif, examinons l'exemple suivant : **"Action "**

> " *Comme toute autre approche en analyse de systèmes de signification, la sémiotique doit avoir à sa disposition une théorie conceptuelle d'action pour pouvoir reconstituer l'organisation interne (la compétence) d'un système S à partir de ses manifestations dans un espace externe ou de contrôle W (J Petitot) . Entendue dans ce sens , une théorie sémiotique.* " [38]

---

35 - **LE Ny (Jean- François)**
." *Accès au lexique: La ligne de démarcation sémantique.*"
In - Lexique 8 - L'accès lexical - Presses universitaires de Lille. - France 1989 - p 66

36 - **HUMBLEY** - Op - Cit pp. 120-121

37 - **LYOTARD (Jean- François)**
Op - Cit p. 28

38 - **GREIMAS A. J. , COURTES J.**

1- Il doit être le terme le plus employé, le plus répandu.
2- Il doit être simple, facile; plutôt court et non compliqué.
3- Il doit être le plus pertinent par rapport à l'original .
4-Il doit se plier facilement aux règles de dérivation de sorte à pouvoir former facilement à partir du radical un verbe, un adjectif, un nom etc [31]

La " *transparence sémantique* " [32] du terme, évoquée par Colé, résume certains des critères précédents. Il faut que sa structure morphologique soit également facile. Car à quoi servira un terme " correct " mais lourd ou énigmatique.

Niveau de langue

En d'autres termes, il faut penser sérieusement au problème du niveau de langue que nous devons adopter en choisissant l'équivalent. Ce registre ne doit pas relever d'une certaine éloquence qu'on cherche à maintenir, mais d'une fiabilité. [33] Car si le discours linguistique est caractérisé dans la plupart des références par son niveau de langue très élaboré, sophistiqué même, nous ne voyons pas de raison pour que soit maintenu ce même registre en traduisant ou en cherchant des équivalents. Comme ces termes n'existent pas encore dans notre langue, il faut en profiter pour leur donner des noms simples et compréhensibles. Aussi, est-il indispensable de

> "*créer des mécanismes capables non seulement d'enrichir le vocabulaire, mais aussi d'ajouter des procédés syntaxiques et stylistiques* " [34]

surtout que la machine à produire la science ne va pas s'arrêter pour nous donner le temps de trouver des équivalents.

---

31 - Cf. **Hamzawi** Op - Cit p. 63-68

32 - **COLE (Pascale)**
" *Morphologie et accès au lexique* " In - Lexique 8 - L'accès lexical – Presses universitaires de Lille - France 1989 - p. 31

33 - Voir **MAURAIS (Jacques)**
Introduction - In - La norme linguistique - Collection l'ordre des mots- Le Robert - Paris – Gouvernement du Québec - Conseil de la langue française - Québec 1983 p 8

34 - **GARVIN (Paul L.)**
Op - Cit p. 147

En Europe le problème est différent car il s'agit effectivement de plusieurs langues. Cassin propose deux solutions au problème de la pluralité des langues :

> *" Choisir une langue dominante , dans laquelle se feront désormais les échanges, ou bien jouer le maintien de la pluralité , en l'intérêt des différences, seule manière de faciliter réellement la communication entre les langues et les cultures "* [28]

Mais cette solution est-elle fiable lorsqu'il s'agit de variantes dans une seule et même langue? Car maintenir la pluralité des propositions risque d'encourager chacun à y ajouter son grain de sel.

Il est évident que les traductions ne coïncident toujours pas, surtout que les traducteurs n'ont pas les mêmes connaissances et la même culture. Donc, ce qu'il faut c'est plutôt "des normes" pour unifier les termes, et non pas de simples "solutions" du genre que propose Cassin.

La normalisation

La **normalisation** est un terme qui appartient à la terminologie industrielle; il a paru pour la première fois vers 1871 [29]. Mais bientôt l'utilité de ce procédé s'est avérée évidente pour le domaine de la terminologie comme l'explique Humbley:

> *" bien sûr, il s'agit de normaliser avant tout des produits et des méthodes, mais en nommant les objets on normalise, et on légitime en même temps, les termes qui les désignent. Cette forme de légitimation pratique est sans doute l'application la plus visible de la terminologie, au point qu'on la perçoit parfois uniquement comme une démarche de normalisation"* [30]

Hamzawi précise les procédés de normalisation qui déterminent le choix du terme, et les situe dans ce contexte:

"Le rôle des linguistes de l'école de Prague dans le développement de la norme linguistique tchèque." In - La norme linguistique
Collection l'ordre des mots - Le Robert - Paris
Gouvernement du Québec - Conseil de la langue française
Québec 1983 p. 147

28 - **CASSIN (Barbara)**
Op - cit p. 1114

29 - Voir **Hamzawi** Op - Cit p. 61

30 - **HUMBLEY** - Op - Cit p. 122

discuter, mais qui en fait ignorent les tenants et les aboutissants essentiels pour les professionnels." 25 .

Ce savoir confus est catastrophique car parfois il persiste alors que le sens authentique disparaît cédant la place à cette existence mutilée. D'où l'importance de veiller, en donnant au concept son certificat d'existence, à ce que ça soit acceptable et correct pour la communauté des usagers.

" *Puisque tu portes un nom, c'est que tu existes* " 26

est le nouveau Cogito proposé par Yves gentilhomme . Mais cette existence doit être légitime.

Second aspect du problème de la traduction des termes:

Pour la langue arabe, le problème des variantes constitue un autre niveau de difficulté. Ce n'est pas l'Egypte uniquement qui traduit, mais il y a une très grande activité linguistique qui s'opère actuellement dans certains pays arabes notamment en Tunisie et au Maroc d'une part, puis à Bagdad et au Liban de l'autre.

Bien qu'il s'agisse partout de la langue arabe, toutefois, la façon d'adapter et d'envisager les solutions n'est pas toujours la même. Non seulement chaque traducteur propose des termes, mais parfois chaque pays, par manque de coordination ou de collaboration en propose d'autres également. Donc, le problème n'est pas uniquement celui de la pluralité des traductions au sein d'un même pays, mais aussi d'un pays à l'autre. Cependant, le langage scientifique doit servir

"de cadre de référence sûr devant la variation dialectale et les variantes individuelles (...) " . On parvient à cette stabilité en rendant la langue standard " assez flexible pour assimiler les changements et les nouveautés engendrés par la vie moderne." 27

---

25 - **GENTILHOMME (Yves)**
"A quoi servent les concepts en didactique des langues-cultures"
In - Ela - Revue de didactologie des langues-cultures.
Du concept en didactique des langues étrangères .
N° 105-Janvier- mars 1997 - Didier Erudition - Paris p . 35

26 - Ibid p. 42

27 - **GARVIN (Paul L.)**

n'existait pas auparavant. Il fut forgé par Derrida pour exprimer une conception qui lui est propre.

Difficulté de la traduction de chacun de ces niveaux :

1- Les termes stables dans les deux langues ne posent, en principe, aucun problème. Sauf s'il faut actualiser leur sens.

2 - Par contre, la difficulté de la seconde catégorie est double:

a- Ces termes se composent d'un radical + parfois plus d'un affixe. Avoir plusieurs morphèmes signifie avoir plusieurs précisions de sens que le terme traduit doit dénoter. Comment exprimer tous les sens impliqués dans le terme en un seul mot dans la langue d'arrivée pour répondre aux critères désignés par les linguistes? En d'autres termes, comment assurer à l'équivalent une existence monographique mais pluri-sémique! Si le préfixe "dé" dans "déconstruction" n'a pas posé de problème, et le terme a été rendu par تفكيكية en arabe, le cas " d'interdisciplinaire " n'est pas aussi simple.

b- Ces termes ainsi composés feront partie de la catégorie suivante de difficulté, celle des néologismes.

3 - Les néologismes dans la langue source, n'ont pas un équivalent stable, ou sont inexistants dans la langue cible.

Certains de ces termes (comme différance) n'ont pas encore fait leur apparition dans beaucoup de dictionnaires linguistiques même français. Ce genre de mot, dont le sens véritable ne réside encore d'une manière effective que dans la tête de celui qui l'a conçu, mettra du temps avant qu'il ne soit bien assimilé par les lecteurs. Il faudra donc aussi du temps avant que le traducteur puisse lui trouver un équivalent "correct". Ces termes ne sont pas *intraduisibles* mais

> *" leur traduction, dans une langue ou dans une autre, fait problème au point de susciter parfois un néologisme.* " [24]

Le problème est que parfois on suggère un équivalent inadéquat, qui acquiert vite une existence sociale et culturelle, on le voit vite médiatisé puis

> *" repris par la communauté des non-spécialistes qui pensent en connaître le sens avec suffisamment de précision pour en*

---

[24] - CASSIN (Barbara)
Op - cit p. 1114

Partout dans les diverses disciplines, à part les termes conceptuels, il y a tout un réseau de termes, manifestement techniques, mais "secondaires". Une fois placés dans un contexte précis, ces termes semblent appartenir au même champ lexical et conceptuel du texte. Il ne s'agit pas de mots contextuels à proprement parler, dans la mesure où leur sens ne varie presque pas d'un texte à l'autre, mais ils manifestent leur appartenance à un domaine précis à l'intérieur du texte et non indépendamment de lui.

Par exemple, le terme "réseau", tel que nous l'avons introduit dans le paragraphe précédent, appartient au domaine de la linguistique. Il pourra également appartenir au domaine sanitaire, comme à celui de l'électricité ou de la communication. Partout il aura le même sens, qui sera adapté au champ lexical du texte.

Différents niveaux de difficulté (premier aspect)

Rendre le terme c'est rendre un concept, avec tout le réseau d'idées qu'il offre. La difficulté n'est pas uniquement celle

" *de superposer un réseau à un autre* " [23]

mais celle de superposer en plus le génie d'une langue à une autre, ce qui n'est pratiquement pas possible.

L'optique du traducteur est encore plus analytique. Car "les termes", bien qu'ayant cette définition commune, n'offrent pas en les traduisant le même degré de difficulté.

Une observation attentive permet de distinguer trois catégories de termes offrant trois niveaux de difficulté :

1 - **Les termes ayant une existence stable dans les deux langues**, comme grammaire نحو ou rhétorique بلاغة à titre d'exemple.

2 - **Des termes dont le radical a un équivalent en arabe**, mais qui avec les affixes qui y sont annexés, donnent un sens nouveau ex : " transdisciplinaire, métalangue" etc.

3 - **Les néologismes** dans la langue de départ, comme à titre d'exemple le terme " différance " avec **a** non **e** de Derrida. C'est un terme qui

---

23 - **CASSIN (Barbara)**
" *Explorer Les intraduisibles* " In - Critique - La folie des dictionnaires- Revue générale des publications françaises et étrangères. -
Janvier - février 1998 - N° 608 - 609 - Paris - pp. 1115

oeuvres les plus importantes, méritant d'être introduites dans la langue cible.

Il faut un plan et une planification pour ne pas laisser les choses aux hasards de la lecture et de la production étrangère disponible dans le pays. Pour ceci, Il faudra avoir des contacts étroits avec les maisons d'éditions qui fournissent les meilleurs titres dans le domaine.

Ce n'est pas une tâche difficile, puisque par internet de tels contacts s'effectuent actuellement sans difficulté. Nos services culturels à l'étranger peuvent également jouer un rôle important, en suivant de près la production culturelle et scientifique dans les pays où ils se trouvent, pour fournir systématiquement une liste de la meilleure production digne d'être transmise dans notre culture et capable d'enrichir notre savoir. Les solutions ne manquent pas, mais c'est parfois le travail organisé qui fait défaut à toute initiative sérieuse. Si un tel travail s'effectue, cela favorisera le progrès des sciences et l'évolution de la langue.

Par ailleurs, le discours linguistique se distingue comme tout autre message scientifique par deux niveaux de profondeur: le niveau terminologique et le niveau discursif. Une telle distinction a l'avantage de nous permettre de travailler et d'étudier chacun des niveaux.

A - Niveau terminologique

Si le terme est avant tout un mot, il se distingue du mot (qui est plutôt contextuel, dans la mesure où son sens peut varier selon les contextes) de par son contenu qui désigne, une seule et même chose. Donc, par son sens "stable " et plutôt "indépendant" du contexte. [22]

Toutefois, il nous semble plus exact de distinguer une différence à l'intérieure même de la classification "termes". Laquelle de notre point de vue est :.

1 - Les termes conceptuels

2 - Les sous - termes ou termes secondaires

1 - Les termes conceptuels

Ce sont les termes fixes, univoques, renvoyant toujours à la même notion. ex: grammaire = نحو

2 -.Les sous - termes ou termes secondaires

---

22 - voir - **HUMBLEY (John)**
Ibid p. 120 et **Hégazi** - Op - cit pp. 11 - 12

cible alors que la connaissance de la langue source leur fait défaut. D'où l'importance d'une relation complémentaire.

Bref, il appartient au traducteur de *traduire* le plus précisément possible, avec le meilleur langage qu'il possède, tout ce qui a rapport aux termes: leur naissance, leur évolution et leur champ d'application, puis donner le véritable *sens* de son point de vue, en ajoutant le terme dans sa langue originale. Ensuite, il appartient aux linguistes de la langue cible, de bien assimiler les données fournies par le traducteur, de faire passer le tout au crible, et surtout de vérifier si selon ce qu'il vient de comprendre, le patrimoine linguiste de sa langue n'offre pas un équivalent qui veut dire exactement la même chose, pour aboutir à la phase la plus importante, celle d'appliquer les règles conforment au génie de la langue qu'il connaît lui à la perfection, pour donner à ce terme l'étiquetage précis.

Légitimer l'autorité qui propose, avant celle qui traduit .

Comme le dit Humbley, il est temps de s'interroger sur

> " *la légitimité de l'autorité qui propose les termes*,(avant qu'il ne soit question de*) légitim (er) les termes mêmes* " [21]

ajoutons: et leur traduction .

Faut-il prendre au sérieux tous les caprices de ceux qui poussent à l'extrême leur aventure linguistique et aller se casser la tête pour trouver un sens à leur *extrémisme* linguistique?

Il nous semble qu'avant de passer notre travail traduit au crible, il convient de commencer par l'opérer sur la production linguistique moderne, et ne se soucier que des études sérieuses. C'est une réflexion tellement évidente qu'on croit qu'elle va de soi, or pour certains, ce n'est pas le cas. Ensuite, ne traduire que les oeuvres qui font évoluer la pensée dans le domaine, celles qui intéresseront un large public, et qui constitueront une base référentielle; car c'est impossible de traduire toute la production scientifique d'un domaine.

Pour déterminer l'importance des oeuvres ou des articles à traduire, il faudra créer un comité regroupant des linguistes spécialisés dans la langue cible, et les langues sources, qui sera à même de cerner la production linguistique dans plusieurs langues et de déterminer les

---

21 - **HUMBLEY (John)**
" *La légitimation en terminologie* " In - Sémiotiques - Savoirs lexicaux et savoirs encyclopédiques. Déc. 1996 N° 11 - Didier Erudition Paris 1996 pp. 119

Il est difficile en fait de ne pas postuler un savoir linguistique préalable au traducteur qui transpose un discours linguistique. Mais jusqu'où l'apprentissage de ce domaine l'a mené? Puis à quel degré possède-t-il la langue cible? Car il ne s'agit pas simplement de faire passer des idées par la langue, mais c'est la théorie de la langue qui doit passer avec. Et finalement, en cas de néologisme, est-il de sa compétence, c'est-à-dire a-t-il *l'autorité* d'introduire des mots nouveaux dans la langue? ce que fait la presse avec beaucoup de sang-froid!

Quel est en d'autres termes le rôle du traducteur dans cette opération qui s'attache à un point fort critique, celui d'enrichir la langue pour qu'elle puisse répondre aux besoins du développement scientifique et culturel ?

Il nous semble que c'est une tâche trop grave, et trop importante pour la livrer aux seules compétences des traducteurs, surtout s'ils n'ont pas eu une bonne formation préalable. [20]

Le rôle du traducteur

A la lumière de ce qui précède, quel est donc le rôle du traducteur? Il nous semble que le traducteur joue un rôle très important, très utile et très déterminé.

Il lui incombe d'abord de présenter les notions. Il est en contact permanent avec la langue source, il peut avant les autres repérer l'apparition de nouvelles notions, de nouveaux termes. C'est à lui de les présenter aux intéressés, d'attirer leur attention sur ce qu'il y a de nouveau. C'est un rôle à notre avis très enrichissant et fort important.

Mais présenter ces termes veut dire, tel que nous le concevons, traduire tout ce qui a été écrit à leur propos. Un terme doit être présenté tel qu'il a été conçu dans sa langue: sa définition, comment il *vit* dans un contexte, son application etc. C'est un véritable travail de recherche, mais pouvons-nous penser qu'aborder la linguistique est un travail autre que sérieux?

Puis vient la troisième étape, celle de *suggérer* le sens le plus précis, le plus fidèle, d'après ce qu'il a très bien compris.

Il faut admettre que le traducteur, qui traduit vers sa langue maternelle, ait peut-être passé sa vie à étudier et à se spécialiser dans la langue source plus que dans sa propre langue. En revanche, il y a les linguistes qui ont passé toute leur vie à étudier cette langue maternelle

---

20 - Sur la formation des traducteurs, lire Hégazi, Op - Cit pp.212-215

admirablement clair, ce qui mène à une meilleure compréhension du terme original. Toutefois, il s'agit de simples définitions sauf peut-être pour une dizaine de notions qu'il a rédigées sous forme d'articles beaucoup plus détaillés.

Quant au dictionnaire de Rowély / Bazéï, il se distingue par les articles qui fournissent une information plus complète (avantage du travail collectif!). Les données sont toutefois limitées: un peu plus d'une trentaine de notions, mais bien expliquées. [19]

Nous émettons toutefois quelques réserves, en faisant remarquer l'absence d'une théorie déterminant d'abord l'objectif de certains de ces dictionnaires et la méthode à adopter pour répondre au véritable besoin des usagers .

Qui fournit les termes?

De ce que nous avons pu observer, nous constatons que la transmission des termes linguistiques se fait en principe à deux niveaux:

1- Au niveau des instances s'occupant de la langue arabe (مجامع اللغة العربية) Mais c'est un travail lent parce qu'il est minutieux.

2 - Au niveau purement individuel. Et se produit de la sorte:

a- D'une part, il y a ceux qui peuvent lire les langues étrangères. Ils ont pu assimiler les divers sujets, puis ils ont *rédigé* des livres ou des articles en arabe où figure l'explication des termes selon leur propre interprétation. Ils n'ont pas *traduit*, mais ils ont *écrit* en arabe. Normalement, ce sont des personnes qui ont de l'expérience dans le domaine. Leur interprétation tend à être plutôt proche de l'original.

b - De l'autre il y a les traducteurs.

Mais qui traduit?

A part les journalistes qui se le permettent, il faut admettre de prime abord qu'il serait difficile à n'importe quel traducteur de tenter de traduire dans le domaine sans avoir acquis une certaine expérience linguistique. Un traducteur qui n'a jamais lu et peut-être étudié de la linguistique sera vite découragé par la difficulté des textes et du sujet. Peut-être renoncera-t-il même assez vite à ce travail.

---

[19] - Sur les ouvrages et les dictionnaires linguistiques arabes, lire également **MSEDDI** . Op – Cit . Introduction.

procédés que nous retrouvons dans la plupart des dictionnaires mais qui se fait surtout sentir chez lui.

Ahmed Mokhtar estime que c'est plutôt un inconvénient. Un terme doit être rendu par " un " équivalent et Hegazi ajoute, sauf s'il s'agit d'un mot composé.[18]

De là, à nous interroger sur le critère de l'utilité d'un dictionnaire bilingue. Est-il plus utile pour le traducteur, à qui nous estimons que ces dictionnaires sont destinés, de trouver صوتم pour phonème ou صوت مجرد ? Lequel des deux termes, placé dans un contexte arabe, garantira-t-il un meilleur degré de compréhension et sera plus correcte ? Faut-il sauvegarder les règles quand bien même elles entravent la compréhension ou bien les briser au prix de faire passer l'information?

Les dictionnaires impliquant une définition sont, à notre avis, d'une très grande importance: loin de se limiter à citer le mot et son équivalent dans une autre langue, ils donnent au chercheur l'occasion de saisir le signifié de la notion ou du terme en question.

Le fait que ces dictionnaires sont anglais-arabe ne cause pas de véritables problèmes aux francophones, puisque les radicaux sont souvent semblables dans les deux langues.

Le dictionnaire de Annani, comme nous l'avons déjà noté, est assez récent. Il a surtout l'avantage d'être rédigé dans un registre

---

18 - cf - احمد مختار عمر

المصطلح الالسنى العربى وضبط المنهجية

فى - عالم الفكر ٣ - الالسنية

المجلد العشرون - العدد الثالث - اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - الكويت ١٩٨٩ صـ ١٢ - ١٤

et - محمود فهمى حجازى

الاسس اللغوية لعلم المصطلح

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة ١٩٩٥ صـ ١٢

exclusivement!). D'autre part, l'équivalent proposé est fonction du point de vue et de la compétence de celui qui rédige le dictionnaire.

L'approche de Mseddi à titre d'exemple, repose surtout sur le souci de "forger" des termes à partir de lexèmes arabes. Il se base sur les racines arabes (normalement trilitères), puis fournit l'équivalent à l'aide du procédé de la dérivation. C'est une tentative ambitieuse visant à intégrer ces termes au sein de la terminologie arabe pour l'enrichir et la faire évoluer.

ex: Onomasiologie: مسمياتية Lexème: مأصل

Il recourt également entre autres procédés à l'emprunt :

Ex : Micronésien : الميكرونيزية

Cette façon de rendre les termes ne révèlent pas toujours dans l'immédiat le sens qu'ils impliquent . Nous comprendrons à titre d'exemple qu'il s'agit de "son" dans صـوتم mais pas forcément de "phonème" .

Toutefois, ce dictionnaire recouvre un champ linguistique très vaste, et met un très grand nombre de termes à la disposition du traducteur. Il a aussi l'avantage d'être arabe - français / français-arabe, aussi la recherche peut-elle s'effectuer dans les deux directions. La préface est par ailleurs une étude passionnante, reposant sur les problèmes de la terminologie arabe.

Par contre, le dictionnaire de Baraké n'a pas les mêmes visées. C'est un dictionnaire qui se veut plutôt pratique. D'abord le terme n'est pas toujours rendu par un équivalent mais par une signification. Et même au lieu de donner un seul équivalent, il en donne parfois trois ou quatre peut-être par souci de précision: ex: code : رمز ، نظام ، اصطلاح ، رموز

Géminé : مزدوج ، مضعف ، مشدد etc...

Parfois il ajoute toute une explication :

Point d'articulation : مخرج ، موضع النطق (عضو كلامي لا يتحرك)

ou rend un terme qui n'est pas composé mais qui implique plus d'un morphème, par un mot composé:

phonème: صوت مجرد

1 - Les dictionnaires qui fournissent le terme et son équivalent (mais équivalent n'est pas un terme non plus précis, puisque nous pouvons aussi dire "et sa traduction") comme à titre d'exemple celui de Mseddi: *Dictionnaire de linguistique français-arabe / arabe-français*[14] et celui de Baraké: *Dictionnaire de linguistique français-arabe* (avec un index alphabétique des termes arabes)[15]
2 - Les dictionnaires qui fournissent le terme, son équivalent, suivi d'un aperçu en arabe de ce terme. Ces dictionnaires sont à notre connaissance dans leur totalité anglais-arabe. Le dictionnaire le plus récent est celui de Mohamed Anani المصطلحات الادبية الحديثة[16]

Un autre dictionnaire mérite d'être également mentionné : دليل الناقد الادبي " لمؤلفيه : ميجان الرويلى و سعد البازعى "[17].

Difficultés ayant trait à l'usage de ces dictionnaires :
1 - Les dictionnaires qui fournissent le terme français et son équivalent arabe supposent une connaissance linguistique préalable du lecteur. Ils sont destinés, à notre avis, au traducteur en premier lieu (ou peut-être

---

14 - **MSEDDI (Abdessalem)**
Dictionnaire de linguistique - Français - arabe / Arabe - français
Maison arabe du livre - 1984

15 - **BARAKE (Bassam)**
Dictionnaire de linguistique- français - arabe
Jarrous press- Tripoli - Liban 1985

16 - محمد عنانى
المصطلحات الادبية الحديثة
دراسة ومعجم انجليزى عربي
الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان
القاهرة ١٩٩٦.

17 - ميجان الرويلى – سعد البازعى
دليل الناقد الادبي
الطبعة الاولى

" Chaque article fournit les données suivantes: 1- La forme lexicale (mot isolé ou syntagme) 2- le nom de l'auteur qui a créé cette forme ou lui a donné un sens nouveau, avec la date de la première occurrence attestée ou conjecturale, 3- la définition générale du sens principal et des sens secondaires de la forme en question, 4- un historique précisant l'origine et les circonstances de l'apparition de la forme nouvelle, ses différents emplois et les acceptions diverse que son auteur lui a données à mesure de l'évolution de sa réflexion 5- une critique de la valeur philosophique, méthodologique et philologique de la forme analysée, accompagnée éventuellement par les remarques divergentes d'autres rédacteurs de l'ouvrage après discussion. 6- Les références bibliographiques précises. 7- les renvois à d'autres formes recensées dans le vocabulaire"[13]

Aussi le lecteur, traducteur ou chercheur, aura-t-il de quoi assouvir sa soif, en trouvant une réponse à beaucoup de questions susceptibles de résoudre les problèmes d'assimilation.

C'est précisément le genre de dictionnaire dont nous avons besoin. Non seulement en français mais surtout en arabe, d'abord pour comprendre, puis pour se servir et des termes et du savoir.

Les dictionnaires linguistiques bilingues tiennent rarement compte de ces précisions. Ils sont le résultat d'un travail très assidu mais pour la plupart du temps, très individuel. Or il est difficile d'assumer ce travail "seul" . C'est un véritable travail de recherche qui exige une consultation massive non seulement de dictionnaires spécialisés mais de livres traitant les divers aspects du phénomène linguistique. Il s'en suit également une assimilation complète des diverses données, puis une reproduction "utile et utilisable" en arabe pour que le résultat ne soit pas plus énigmatique que le terme défini .

Il existe deux genres de dictionnaires bilingues :

---

13 - **MATTEI (Jean François)**
Op - Cit p. 1113

toutefois, ce résultat n'est pas toujours assez pratique, ou du moins ce n'est pas le cas de la totalité des dictionnaires linguistiques.

Si l'information passe dans un dictionnaire, à la fois exhaustif et pratique, comme celui de Galisson & Coste: "Dictionnaire de didactique des langues" [11], qui est un dictionnaire de linguistique destiné, comme l'indique son nom, à l'enseignement de la langue, ce n'est pas le cas d'un autre dictionnaire comme celui de Greimas & Courtés *"Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage"* tomes I et II [12]

Bien que beaucoup plus exhaustif, peut-être le meilleur dans le domaine, son langage rebute non seulement les non- spécialistes qui n'ont pas assez lu, et qui espèrent trouver dans le dictionnaire une définition rédigée avec des termes qu'ils seront à même de comprendre, mais il rebute également certains spécialistes qui sans doute lui préféreront un dictionnaire plus "clair". Notons à cet égard que *simplicité* ne contraste pas avec *précision* et *profondeur*.

Bref, les dictionnaires qui fournissent le terme et l'expliquent ne servent pas toujours, comme nous pouvons le constater, à résoudre le problème de la compréhension. Diderot pensait qu'un dictionnaire devrait changer la façon commune de penser. Mais s'il décourage celui qui cherche l'information à quoi servira-t-il ?

D'autre part, le sens et l'usage de certains termes évoluent. Cela veut dire que les dictionnaires doivent être non seulement mis à jour pour y introduire les nouveaux termes mais aussi et surtout actualisés.

Quel est donc le genre d'information que doit impliquer un dictionnaire? Les données que fournit ce dictionnaire à paraître en 1999, jettent sans doute la lumière sur ce point :

---

[10] - ibid p. 167

[11] - GALISSON R. / COSTE D.
Dictionnaire de didactique des langues.
Hachette Paris 1976

[12] - GREIMAS A. J., COURTES J.
Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage.
Tome I Hachette Université - Paris 1979
Tome II - Hachette Université - Paris 1986

l'a doté soit de la terminologie dominante lors de la parution du dictionnaire, soit des termes qui l'ont personnellement préoccupé. Citons à titre d'exemple le *"Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage"* (Ducrot & Todorov) il date de 1972 (première édition) [6]. Cependant tous les jours il y a du nouveau, et ces dictionnaires ne sont pas mis à jour.

Citons encore le cas d'un dictionnaire beaucoup plus récent: "*Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*" (Ducrot & Schaeffer) [7] qui s'est limité à *certains* notions et concepts auxquels il a donné une explication parfaite. En revanche, il a le très grand avantage d'être rédigé dans un langage très accessible, ce qui nous emmène à la seconde difficulté.

Meschonnic a bien raison de se poser la question: *"est ce qu'on lit un dictionnaire?"* et d'y répondre *"on l'utilise"*. [8] Cela n'a à notre avis qu'un seul sens: un dictionnaire doit être abordable, pratique et utile.

Chercher un terme dans le dictionnaire c'est exprimer un besoin de trouver

> *" une réponse implicite à tous les problèmes liés à la définition du mot "* [9]

Ce que nous lisons dans les dictionnaires linguistiques est sans doute

> *" résultat d'une activité extrêmement complexe de lexicographe qui rencontre sur son chemin tous les obstacles liés à l'univers de la signification "* [10]

---

[6] - **DUCROT (Oswald / TODOROV (Tzvetan)**
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Editions du Seuil - Paris 1972

[7] - **DUCROT (Oswald) SCHAEFFER (Jean-Marie)**
Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Editions du Seuil - Paris 1995

[8] - **MESCHONNIC (Henri)**
Op -Cit p. 25
voir également **CORBIN (Pierre)**
"Lire les dictionnaires" In Le français dans le monde - Lexiques - Août -septembre 1989 Paris pp. 31 - 39

[9] - **CHISS (Jean-Louis) FILLIOLET (Jacques)**
Linguistique Française
Notions fondamentales - Phonétique - Lexique
Hachette - Paris - 1993 p. 166

connaissance qu'il fournit. D'autant plus que l'afflux des théories du langage et du discours critique ne fait qu'accroître, procurant tous les jours de nouveaux termes qui gardent parfois la trace de cette interférence interdisciplinaire.

Mais comment remédier à cette ivresse verbale qui s'est emparée des producteurs de cette science? Pour suivre leur production massive, la lecture des textes originaux n'est pas, à elle seule, en mesure de servir qu'un nombre limité de personnes connaissant à la perfection la langue, vu la difficulté du domaine aussi bien que celle du style de représentation. Pour le reste, il n' y a d'autres solutions que la traduction.

Pour traduire la linguistique, il faut comprendre que le lien entre les deux domaines est, comme nous l'avons déjà évoqué, fort étroit. Car

> *" le linguiste, dans son ordre, procède comme le traducteur. Leur pente est la même. L'un et l'autre prêtent au langage et à l'expérience qu'il doit exprimer les mêmes liens. Sans le voir sans doute, sans même le soupçonner, l'un et l'autre se livrent à des opérations qui reposent sur les mêmes croyances."* [5]

C'est ce qui à la fois facilite et complique la tâche: la facilite dans la mesure où les mécanismes sont les mêmes. Et la complique puisque, de toute évidence, ni l'un ni l'autre des deux domaines sont faciles .

Encore faut-il examiner les difficultés qui entravent une meilleure transmission de cette production dont les consommateurs ne font qu'accroître de jour en jour, d'autant plus que le discours linguistique n'est sans doute pas abordable à tout lecteur. Le dictionnaire en est un aspect à ne pas négliger:

Les dictionnaires

La première difficulté qui se présente à cet égard est sans doute celle des dictionnaires spécialisés. Nous ne parlons pas uniquement de dictionnaires bilingues, car on ne traduit pas simplement avec ces dictionnaires. Mais nous parlons également des dictionnaires français/français qui s'avèrent de prime importance.

Ces dictionnaires ne répondent pas toujours aux exigences des textes à traduire: D'abord, chaque linguiste a élaboré son dictionnaire et

---

[5] - **CHEVALIER (Jean- Claude) DELPORT (Marie France)**
Problèmes linguistiques de la traduction
Editions l'Harmattan - Paris - 1995 p. 7

traite. Un mot appartenant à la philosophie, est repris sous une autre forme par la littérature et la linguistique, etc. Par conséquent, cette diversité du savoir engendrant les termes rend leur transmission d'une langue à une autre très compliquée vu parfois aussi leur étrangeté .

Mais est-ce vraiment une spécialité française, ces termes souvent "étranges" comme le note Mattéi en relevant à juste raison ces exemples: "Machines désirantes, plateaux et rhizom (G. Deuleuze - F. Guattari), la langue et noeud borroméen (J. Lacan) chiasme et être vertical (M. Merleau - Ponty) (...) J. Derrida différance, pharmakon ..." Il trouve qu'à

> " *la différence des Allemands et des anglo-saxons, plus enclins à la sobriété lexicale, les auteurs de langue française ont travaillé leur langue et développé les innovations verbales, allant jusqu'à forger des mots de toutes pièces.*" [3]

Il nous semble que les difficultés sont partout les mêmes, puisque ces termes sont transmis dans (et parfois par) les autres langues. Néanmoins, les langues à base syntaxique et structurale proche n'ont pas eu de graves problèmes d'assimilation, et le passage fut garanti avec une certaine souplesse .

En revanche, les difficultés se sont fait sentir lors de leur passage dans des langues radicalement différentes du point de vue construction de mots et de phrases.

Le message linguistique

Depuis son apparition pour la première fois dans un article de Nodier ("Temps du 13 septembre 1833" [4]) , le terme "linguistique" .devient la base de toute une production concernant les théories de la langue. Cette accumulation progressive du savoir linguistique a posé des problèmes à tous ceux qui s'occupent du domaine et veulent suivre la

---

3 - **MATTEI (Jean François)**
"Un inventaire inédit - Vocabulaire technique et critique d'expression française . " In - Critique - La folie des dictionnaires -
Revue générale des publications françaises et étrangères.
Janvier - février 1998 - N° 608 - 609 - Paris - pp.1112

4 - Cf. **MESCHONNIC (Henri)**
Des mots et des mondes
Dictionnaires - encyclopédies -
Grammaires - Nomenclatures
Hatier - Paris 1991 - p. 31

> *" le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne "* [1]

Cet âge postmoderne est actuellement la scène d'un progrès scientifique colossal. De là doit naître le constat que le progrès de la langue est sans doute fonction du progrès scientifique. Il faut trouver des mots, le plus souvent "nouveaux", pour baptiser les choses ou les concepts modernes.

C'est étonnant d'ailleurs cette capacité des sciences à produire tous les jours des mots nouveaux et de leur accorder le statut de concept et de terme. De l'onomasiologie à la sémasiologie, un sérieux travail s'opère pour pouvoir enfin décoder ces signes *linguistiques* au sens le plus large du terme.

Néanmoins, pour que les pays non-producteurs du savoir soient à même de suivre le rythme de ce progrès scientifique, force est qu'ils fassent évoluer leurs langues, pour trouver des mots qui puissent désigner les mêmes notions. Il serait présomptueux de croire que cette démarche résout le problème de la production du savoir, mais au moins elle en garantit le contact.

Trouver des équivalents n'est pas facile, d'autant plus qu'en même temps s'opère une certaine interférence des diverses disciplines comme le note d'ailleurs Jean François Lyotard, en déterminant que

> *" les délimitations classiques des divers champs scientifiques subissent du même coup un travail de remise en cause: des disciplines disparaissent, des empiétements se produisent aux frontières des sciences, d'où naissent de nouveaux territoires . La hiérarchie spéculative des connaissances fait place à un réseau immanent et pour ainsi dire "plat" d'investigations dont les frontières respectives ne cessent de se déplacer"* [2]

Cela signifie qu'il n'y a presque plus de barrière entre les diverses disciplines. Quand Michel Foucault parle de "l'archéologie du savoir" il emprunte sa terminologie à un domaine tout à fait différent de celui qu'il

---

[1] - **LYOTARD (Jean- François)**
La condition postmoderne
Cérès Editions - Tunis - 1994 p. 11

[2] -**LYOTARD (Jean- François)**
Op-Cit p. 87

unilingues ou bilingues, le rôle du traducteur dans cette opération, puis l'importance de légitimer l'autorité qui fournit l'information originale ou traduite.

Le niveau terminologique du problème sera ensuite examiné. Deux aspects de la problématique du choix de l'équivalent feront objet d'étude. Puis seront passés en revue les divers procédés de normalisation suggérés par des linguistes arabes et étrangers.

La question de la traduction du niveau discursif sera également abordée. Nous nous intéresserons à faire la distinction entre mot et terme, à mettre en évidence par des exemples démonstratifs la difficulté de certains discours linguistiques et le problème du registre linguistique. Pour conclure, nous mettrons en valeur le but de la traduction linguistique.

Discours linguistique: discours scientifique.

Le discours linguistique est en premier lieu un discours scientifique. Sa traduction appartient donc à la classification "technique".

Cette distinction nous paraît de pertinence, car si nous opposons le discours scientifique au discours littéraire à titre d'exemple, nous allons constater que trouver un équivalent convenable à ce dernier ne s'attache pas d'une manière spéciale à un terme technique ou à une information spécifique qui doit être transmise le plus correctement et clairement possible en utilisant des expressions plutôt claires et précises qu'éloquentes.

En fait, alors que le message littéraire accorde plus d'importance à la totalité de ses composantes et à la qualité du registre linguistique par lequel il passe, le message scientifique pose le problème du terme, de sa justesse, de sa fiabilité. Il faut très bien comprendre pour traduire: c'est la règle. Mais pour la traduction scientifique c'est la règle la plus rigide: un autre lecteur a besoin de comprendre pour se servir à son tour de ce message, et non pas simplement pour obtenir les mêmes effets, le même degré de satisfaction, les mêmes sensations, émotions et plaisir que tire le lecteur du texte littéraire original. Donc pour nous, c'est en cet aspect utilitaire que réside la différence.

Progrès scientifique et langage

Problématique de la traduction du discours linguistique

Dr. Camélia Sobhy
Maître de conférences au département de langue française
Faculté Al-Alsun – Université Aïn-Chams

Introduction

Tout message humain est transmis au moyen d'une langue. Le domaine de ce message ainsi que le champ lexical qu'il recouvre est fort étendu pour être précisément défini, la langue étant l'expression de toute une vie avec la totalité de ses détails et de ses particularités.

S'il est évident que tout savoir, toute expression doit passer par l'intermédiaire d'une langue, il n'en est pas moins évident qu'il réside derrière cette vérité élémentaire un mécanisme qui ne va pas de soi. Un ensemble de procédés stylistiques, phonétiques, syntaxiques, syntagmatiques etc. très variés et parfois bien compliqués, selon la nature du message transmis, forme la consistance de cette matière. La linguistique est la science qui régit le passage de toute cette existence sociale et culturelle avec ses divers aspects, à travers la langue, afin de garantir une communication efficace.

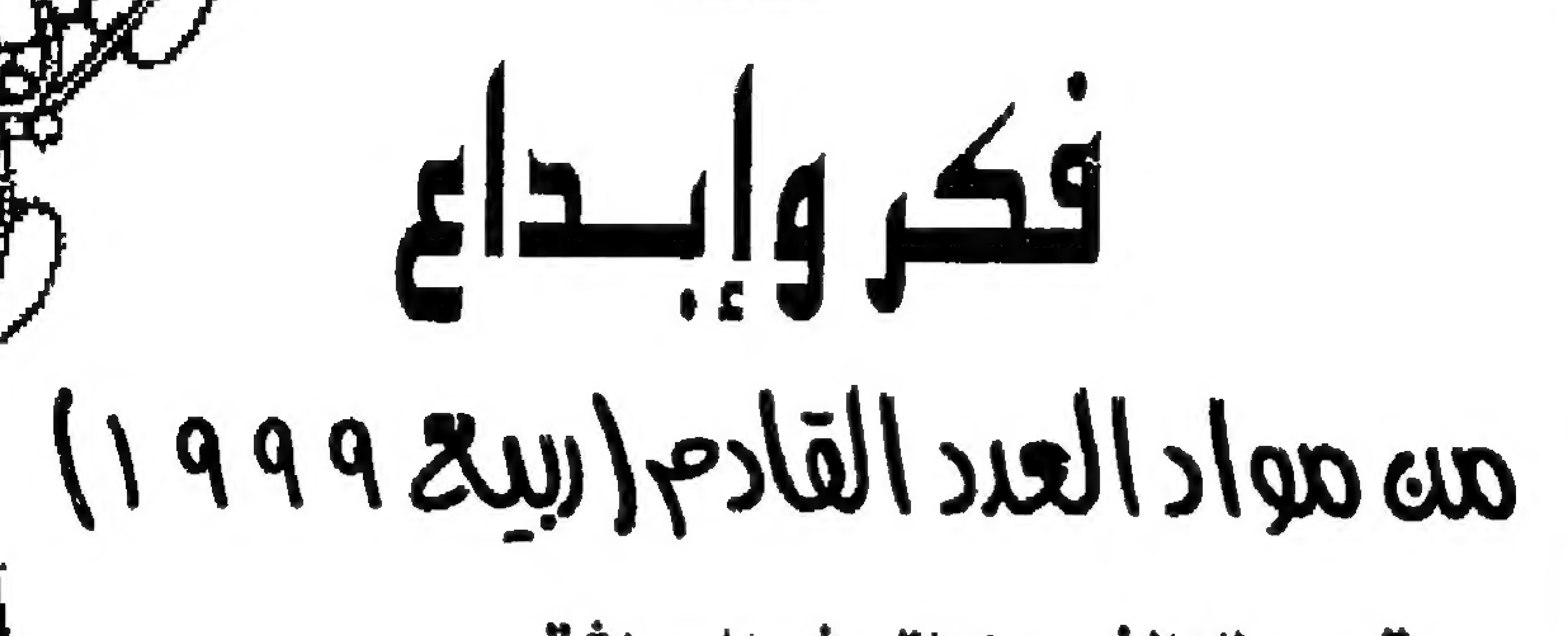
Si la linguistique s'interroge sur le mécanisme de la langue qui est son objet de réflexion et sur le phénomène communicatif, la traduction n'est pas loin de ces visées bien que les buts soient différents. Elle s'efforce de rendre un message, appartenant à une langue régie par un système linguistique qui lui est propre, dans une autre langue qui elle aussi dispose d'un système linguistique régissant son propre mode d'expression, pour que le tout soit transmis convenablement.

Cette recherche est axée sur l'étude du rapport "linguistique/ traduction". Il sera donc nécessaire de postuler le caractère scientifique, donc technique du discours linguistique. Nous commencerons par exposer les difficultés s'attachant à ce problème: les dictionnaires

- صف كتب ومجلات : شـــركة رامـــة للكمبيوتـــر -
الجيزة - ت : ٥٨٦٠٣٣٣
- تصميم الغلاف - وفصل الوان : سكـــان جرافيـــكا -
القاهرة المنيل - ت : ٣٦٣٠٥٥٧/ ٣٦٣٢٣٤٥
- مطبعـــة العمرانيـــة للأوفســـت : الجيـــزة
ت : ٥٨١٧٥٥٠

مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد القاهرة
ت : ٣٩١٤٣٣٧

رقم الأيداع : ٤١٠٥ / ٩٩
الترقيم الدولى : I.S.B.N .977 - 05 - 1685 - 6



- قصيدة النثر بين التراث والحداثة
- تنازع الفكر والفن فى الشعر العربى الحديث
- قراءة دلالية فى قصيدة طلل الوقت
- جامعة الفسطاط الجامعة الأولى فى مصر الاسلامية
- الانعطاف الباطنى فى القصة القصيرة
- التفكير المنتج وتنمية الذكاء
- مستقبل الإعلام وتكنولوجيا الاتصال
- شاعر يبحث عن السعادة (قصيدة جديدة) لنازك الملائكة

AL HADARAH

FIKR WA IBDA'

- The Novel As Documentary The Descisive Battle in World War 11 As Seen by Olivia Manning in The Levant Trilogy

- Discours de paix et de violence dans le livre de Marie Cardinal Au Pays de mes Racines

- Problemation de la traduction du discours linguistique

- آموزش زبان فارسی در دانشکاهای مصر

Vol, (1) Winter 1999

مكتبة الأنجلو المصرية
ANGLO-EGYPTIAN BOOKSHOP